BISAGRA 003

Stephan Gruber

Miguel A. López

Rodrigo Quijano

Mariella Agois

Claudio Iglesias

Paola de la Vega y Alejandro Cevallos

Valeria Paz Moscoso

Jaime Cerón

Pablo Lafuente

Paloma Carpio

Guillermo Valdizán

Bisagra

Stephan Gruber

Miguel A. López

Rodrigo Quijano

Mariella Agois

Claudio Iglesias

Paola de la Vega y Alejandro Cevallos

Valeria Paz Moscoso

Jaime Cerón

Pablo Lafuente

Paloma Carpio

Guillermo Valdizán

Bisagra

Del exceso de entusiasmo: Bisagra003

Creando su propio sentido de oportunidad sale Bisagra003. Se rumorea que es la hermana no reconocida de Bisagra002, que se demoró unos días adicionales en mostrarse al mundo. Otros dicen que fue el exceso de palabras (y la escasez de espacio) de Bisagra002 que tuvo que ser reducida drásticamente en una operación editorial de último momento. Lo cierto es que tenemos ahora dos números continuos que dan clara cuenta del deseo y entusiasmo desbordante de nuestros colaboradores que han respondido, también desmedidamente, a nuestros pedidos editoriales.

Volvemos entonces con textos vinculados a actividades recientes y con otros fruto de invitaciones, que evidencian cómo nuestra programación e intercambios ha ido en direcciones diversas, expandiendo complicidades y reforzando líneas de reflexión que consideramos urgentes.

De la sesión de conversación llamada *Una al mes* (donde invitamos a tres personas de distintas disciplinas a conversar sobre un objeto artístico) dedicada a la serie *Chorrillos* (1978-1980) de Mariella Agois, extraemos el texto del poeta y crítico Rodrigo Quijano sobre el origen y el contexto social de aquel importante proyecto. Este viene acompañado por una selección de imágenes inéditas de aquella serie. Agradecemos especialmente a Mariella por permitirnos mostrar ese *lado B* del proyecto hasta hoy desconocido.

Stephan Gruber escribió *Mercantilización sin mercantilización: Sobre destinos del arte en el sistema capitalista*, luego de participar en el taller que invitamos a dictar al sociólogo Guillermo Rochabrún sobre arte y capitalismo, a partir de sus estudios sobre Karl Marx. Así como nos interesa pensar los modos en que el arte permite interpelar al mercado –algo todavía escasamente discutido en nuestro medio, también insistimos en pensar el arte como un lugar de respuesta y confrontación contra las estructuras de poder instaladas en un determinado espacio y tiempo, como lo hacen las artistas que Miguel A. López destaca en su ensayo *Los feminismos contra la historia (del arte)*.

Muchas de estas cuestiones: las posibles formas de resistir frente a contextos violentos y represivos, las maneras de responder a la progresiva privatización de lo público, la relación entre el arte y el mercado, las articulaciones entre lo independiente y lo institucional y la necesidad estratégica de buscar alianzas con el Estado, han sido abordadas también en un dossier que organizamos como un intento de dialogar con las escenas artísticas vecinas. Esto surge como una respuesta al complicado escenario cultural y político del 2016 en América Latina, marcado por las protestas en el Ministerio de Cultura de Brasil y el proceso que logró la ilegítima destitución del gobierno de Dilma Rousseff, la victoria de Mauricio Macri en Argentina y el triunfo en Perú de Pedro Pablo Kuczynski por solo 20,000 votos sobre su rival, Keiko Fujimori, hija de Alberto Fujimori (hoy preso por crímenes de lesa humanidad) y ex Primera Dama de aquel gobierno corrupto.

Frente a este complejo escenario regional es que decidimos convocar a colegas de los países vecinos a pensar nuestra situación como

trabajadores del arte en contextos polarizados, que atraviesan fuerte conflictividad social, agudos procesos de neoliberalización sin aparentes posibilidades de cambio y un creciente desdibujamiento de las nociones de lo privado y lo público. ¿Cómo las políticas culturales de nuestros gobiernos afectan nuestros campos de acción? ¿Qué defendemos cuando defendemos un Ministerio de Cultura? ¿Qué exigimos cuando pedimos que exista, que trabaje o que al menos, nos deje trabajar? ¿Cómo la cultura y la educación, tal y como son promovidas desde el Estado, moldean nuestra (in)capacidad de vincularnos con saberes y prácticas no occidentales? Sus fecundas respuestas a algunas de estas preguntas le dan un carácter particular a este número de nuestra publicación, enriqueciéndola y ampliando, ojalá, sus alcances.

Las colaboraciones recibidas se caracterizan por un espíritu crítico, refrescante y muy atento a las necesidades del contexto. Un espíritu como el de alguien cuya pérdida reciente sentimos profundamente, pero cuyo legado nos demanda aguzar la mirada, afinar nuestra capacidad de reírnos de nosotros mismos y darle la vuelta a la precariedad con generosidad e inteligencia. Así, terminamos este número con un breve homenaje a nuestro querido amigo Juan Javier Salazar (Lima, 1955-2016). Nos sumamos a quienes vienen recordándolo colectivamente, tratando para ello de inventar rituales a su altura, poniendo en práctica las ideas que regalaba desinteresadamente y tratando de contagiarnos por el chamanismo de su arte. Un arte siempre fiel a su urgencia, a su rabia, a su amor, a su humor.

Indice

Mercantilización sin mercantilización

Sobre destinos del arte en el sistema capitalista

Stephan Gruber

1. Rochabrún en Bisagra

Lo que gatilla este texto es mi participación como oyente en el taller *Arte y Capitalismo* que Bisagra organizó junto a Mijail Mitrovic en enero del 2016. La estrategia trazada para tratar este complejo tema fue tener unas charlas con Guillermo Rochabrún, profesor de sociología de la Pontificia Universidad Católica del Perú (PUCP), conocido por su meticulosa lectura de la obra de Karl Marx. Lo que en principio sonaría usual –un diálogo desde el arte contemporáneo orientado hacia temas sociales usualmente codificados desde el marxismo o alguna teoría crítica– resultó, al menos desde mi punto de vista, en un ensamblaje anómalo, pues percibí una distancia entre las categorías de la economía marxista que Guillermo planteaba y el discurso en que el arte contemporáneo discurre.

Mi intención en este artículo es seguir esa primera impresión, clarificarla, encontrar sus causas y ver cómo nos ubica con respecto a nuestras posibilidades de dar cuenta de la relación entre el arte y el capitalismo. Considero que, contrario a lo que se puede sospechar en un principio, esta desconexión no se debe a un tema generacional o de diferentes referencias, sino a un problema profundo de los acercamientos del arte contemporáneo a su relación con la economía.

Estos acercamientos se encuentran atrapados en el dilema de la subsunción o la resistencia del arte al capital: o la obra de arte está ya irremediablemente perdida en el mar de la mercancía o más bien, hay algo en ella –o en la institución del arte–, que la hace impermeable a esta captura.[1] El principal problema de estos acercamientos al asumir de facto tanto lo uno o lo otro, es que no ahonda en la especificidad del arte al operar en las relaciones de producción, circulación y distribución, y consumo; reemplazando este análisis económico por un constructo filosófico abstracto (industria cultural, sociedad del espectáculo, post-fordismo, capitalismo cognitivo, etc.) que finalmente se constituye como una “caja negra”, es decir, algo inaprensible pero omnipresente.[2] Ante esto sugiero que es necesario ensamblar los discursos críticos existentes con una investigación concreta en la economía política del arte, ya que solo entendiendo esta economía se podrá hacer que el discurso crítico “agarre carne” y que no quede condenado a disparar al aire eternamente.

[1] Los últimos años se ha empezado a cuestionar estas posiciones, ver Daniel Spaulding “A Clarification on Art and Value” y Nicole Demby “Art and the Freedom Fetish: Some thoughts on art and the state after 1945” en *Mute Magazine*, 2015. La exposición más completa del problema, sin embargo, se encuentra en *Art and Value* de Dave Beech, publicado por Brill el año 2015, cuyas tesis reseñaré más adelante.

[2] Sobre el “abstraccionismo” en lecturas del capitalismo contemporáneo, ver Ray Brassier, “Wandering Abstraction”, en *Mute Magazine*, 2014; y sobre la construcción del mercado como una “caja negra” en la filosofía política y social, ver Axel Honneth y Lisa Herzog en *Der Wert des Marktes. Ein ökonomische-philosophischer Diskurs vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart,* Frankfurt: Suhrkamp, 2014.

2. Arte y capitalismo: entre la mercantilización y la resistencia

Andrew Hemingway ha señalado cómo la obra de Marx nos deja con dos actitudes frente al arte.[3] Una se deriva de su famoso esquema de base y superestructura, donde el arte, junto con la religión, la moral y las ideas son parte de aquella dimensión superestructural que refleja y eventualmente refuerza las relaciones de producción imperantes en la base.[4] Ese determinismo económico, sin embargo, es acompañado –en algunos pasajes muy bien localizados por marxistas posteriores– con intereses estéticos; por momentos, Marx sugiere que hay cierta autonomía relativa del arte, o incluso, cierta transhistoricidad del gusto que atravesaría modos de producción disímiles (uniendo la actualidad con los griegos).[5] Claramente, Marx no da una respuesta concreta a la pregunta por el arte, lo que hace este debate interminable si se plantea en los términos de cuál es la interpretación correcta. Lo que sí resulta de interés es seguir cómo esta dicotomía ha ido produciendo, en disputa y diálogo con otras tradiciones, una vasta literatura que sigue informando el debate entre arte y capitalismo (o economía) en la escena contemporánea.

Uno de los momentos más fructíferos (y finalmente fundantes) de la discusión respecto a la relación entre el capitalismo y la estética está en los años treinta del siglo pasado.[6] El complejo escenario político (Revolución Rusa, fascismos, Frente Popular, etc.) llevó a una relectura del marxismo que dio más espacio a la pregunta por lo estético y lo cultural. Términos como hegemonía (Gramsci), cosificación (Lukács), industria cultural (Adorno y Horkheimer) ganaron posiciones en el léxico crítico al señalar cómo el poder del capitalismo se encontraba entrelazado con la dimensión estética de la vida social. La posibilidad de una complicidad del arte con el capital se encarnaba en la amenaza de la mercantilización, que no solo tocaba a la circulación de ésta en mercados (algo patente desde el siglo XVII), sino con la posibilidad de que su propia forma de producción se viese determinada por esquemas productivos fabriles, orientados a la ganancia.[7] Desde el punto de vista del artista comprometido, entonces, la cuestión era la siguiente: ¿cómo resistirnos a la mercantilización del arte? La respuesta, desde esta mirada que llamaré clásica, enfatiza una cualidad ontológica de la obra

[3] Andrew Hemingway, "Introduction" en *Marxism and the History of Art. From William Morris to the New Left,* Londres: Pluto Press, 2006.

[4] Karl Marx, *Contribución a la Crítica de la Economía Política,* Bogotá: Oveja Negra, 1971, p. 9.

[5] Además del interés de Marx en los griegos, las cartas de Engels aclarando algunos puntos de la doctrina materialista suelen ser evidencias de esta autonomía relativa de lo estético, Karl Marx y Friedrich Engels *Sobre Arte y Literatura. Selección de Valeriano Bozal,* Madrid: Editorial Ciencia Nueva, 1968.

[6] Un acceso introductorio y preciso a la riqueza de este momento se puede encontrar en la edición clásica de Verso de 1980 de los debates entre Theodor Adorno, Georg Lukács, Walter Benjamin, entre otros titulada *Aesthetics and Politics.*

[7] Theodor Adorno y Max Horkheimer, "La industria cultural" en *Dialéctica de la Ilustración,* Madrid: Akal, 2003, p. 167.

encarnada en su inutilidad, no-organicidad, su carácter efímero, etc. En ese sentido, las vanguardias históricas, el situacionismo, el arte conceptual y sus infinitas variantes en la escena contemporánea son, en alguna medida, respuestas a esta preocupación respecto a la mercantilización.

Frente a esta mirada clásica entre mercantilización y resistencia, la escena contemporánea propone una mirada más desencantada aún. Mientras Adorno señalaba que el carácter "inútil" de la obra de arte permitía oponer la producción artística a la producción industrial de bienes de uso, los teóricos contemporáneos mostrarían que esta cualidad del arte es más bien una parte fundamental del capitalismo actual.[8] Por un lado, esta idea está vinculada con un cambio en el capitalismo contemporáneo, que ha empezado a nutrirse de la "creatividad", "diferencia", "autonomía" de lo estético para dar mayor "valor agregado" a las mercancías. Una zapatilla Nike determina su valor no por una producción más eficiente, sino por encarnar toda una economía simbólica, la promesa de una experiencia única. Es decir, la acumulación capitalista estaría ya no en organizar la producción extrayendo más trabajo al obrero, sino en articular una dimensión estética, inmaterial, única a cada producto.[9] Este "nuevo espíritu del capitalismo", llamado post-fordista, tardío, cognitivo o cultural, haría total la subsunción del arte en el capital.[10] No es que simplemente las obras de arte se vuelven mercancías, sino al revés: las mercancías se vuelven obras de arte, y así se colapsa la diferencia entre ambas, haciendo de los valores estéticos modernos y contemporáneos aditivos de la máquina capitalista.

Por otro lado, esta complicidad material del arte con el sistema se ve complementada con la expansión de las finanzas en la economía global, que conlleva que las obras de arte sean propensas a ser financializadas y devenir activos de inversión[11]. La dimensión inmaterial que era propia del trabajo del artista, es cada vez más la forma en que se produce y reproduce el capitalismo contemporáneo.[12] A diferencias de otras épocas, en donde una obra de arte era solo un objeto "inútil", ahora precisamente esa inutilidad la hace disponible para ser un activo financiero, similar al oro, cuyo precio no estará necesariamente atado a su retorno, sino que estará liberado a la especulación. Definitivamente, por más autónomos que sean los artistas y sus instituciones, el rol

[8] Theodor Adorno, *Teoría Estética*, Madrid: Akal, 2004, p. 52.

[9] Existen varias teorías respecto a este cambio en la economía, desde el marxismo los trabajos de Ernest Mandel, *El capitalismo tardío* y David Harvey, *Limits of Capital* son pioneros, aunque en el mundo del arte contemporáneo más resuenan actualmente las elaboraciones del post-fordismo desde el post-marxismo de origen *operaista* que viene desde Marco Tronti y Toni Negri hasta sus representantes recientes en Maurizio Lazzarato, Franco Berardi, Paolo Virno, entre otros.

[10] Luc Boltanski y Ève Chiapello, *El nuevo espíritu del capitalismo,* Madrid: Akal, 2002; David Harvey,"The Art of Rent", en *Socialist Register*, vol. 38, 2002.

[11] Curiosamente, el crítico peruano Mirko Lauer en los ochentas articuló la intuición de que el horizonte al que se enfrentaba el arte no-objetual ya no era una mercantilización (difícil debido a su carácter efímero), sino quizás una financialización. Ver "In Memorian Walter Benjamin. Representación y soporte material", en *Hueso Húmero*, número 9, 1981, pp. 45-55.

[12] Yann Moulier-Boutang, *Cognitive Capitalism*, Basingstoke: Polity, 2011.

concreto que había pasado a cumplir el arte era el de ser un bastión de la economía capitalista.

3. Arte y El Capital: las condiciones de producción económica de lo estético

Ahora, quisiera mostrar que tanto la tesis clásica (que el arte debe ser autónomo para evitar ser mercancía) como la contemporánea (que el arte ha sido subsumido como parte de la maquinaria del capital) esconden un problema. Como señala Dave Beech en su libro *Art and Value*, ninguna de estas teorías nos ofrece una descripción cercana de la manera en la que el arte se produce efectivamente. Esto entraña una paradoja curiosa; mientras que las críticas a la mercantilización o subsunción del arte provienen de ciertas lecturas de Marx (centradas sobre todo en el capítulo del fetichismo de la mercancía en *El capital*, y luego en los textos del joven Marx que salieron a la luz en los años treinta), estas incurren en un olvido casi total de la necesidad de investigar la manera específica en que la obra de arte se hace mercancía desde una perspectiva marxista. En otras palabras, no se ha usado *El capital* de Marx (más allá de la sección del fetichismo) en analizar la asumida mercantilización de la obra de arte: no se suele preguntar por temas como la jornada laboral, la naturaleza del trabajo empleado en la producción del arte, la propiedad sobre los productos del trabajo, etc.

La tesis de Beech, quién sí ha emprendido esta tarea, es que el arte es una actividad económica excepcional en medio de la producción capitalista. Esto quiere decir que la manera en que el arte se produce y circula no es estrictamente capitalista. La producción artística tiene todavía algo de producción artesanal, y aunque la obra esté hecha para ser vendida, lo que la calificaría como una mercancía, los demás criterios necesarios para pertenecer al modo de producción capitalista (mano de obra asalariada, propiedad del capitalista de los medios de producción y del producto final), no se cumplen. Esta lectura excepcionalista encuentra sus bases en la economía clásica, en donde algunas mercancías como vinos antiguos u obras de arte eran casos de estudio especiales, separados en el análisis del resto de mercancías.

Sostener que el arte no tiene un modo de producción capitalista es algo chocante para el discurso del arte contemporáneo en el que abundan cada vez más estridentes identificaciones entre el artista y el capital. En efecto, la teoría contemporánea se muestra pletórica de argumentos en contra de la "ingenua" creencia de que el arte es independiente al capital. Para empezar, la evidencia de que el arte produce ingentes cantidades de dinero, los grandes museos, las ferias de arte, las subastas y transacciones que se hacen públicas en las noticias. La reforma neoliberal de las instituciones hace que los artistas cada vez más estén a merced del mercado, viéndose obligados a producir una obra en función a este. La globalización del arte hace espejo con la globalización capitalista mundial, haciendo fluir obras de China o Nigeria por los mercados europeos o latinoamericanos, etc. En suma, la figura del artista como precario, creativo, original, nómada es lo que ahora se obliga ser a cada trabajador del mundo, lo que Negri y Moulier-Boutang llaman el "cognitariado" contemporáneo.[13]

Frente a estos argumentos, Beech no niega que en efecto el arte se parece y opera en varias instancias del modo de producción capitalista, ya sea en su forma clásica o contemporánea. Es verdad que algunos artistas tienen grandes estudios en los que disponen de mano de obra, que las relaciones públicas en el *artworld* son tan importantes como en una empresa, que las ferias de arte determinan algunos calendarios de producción. Pero de eso no se sigue que todo el proceso productivo sea en efecto uno de orden capitalista. En todo caso, de lo que se trata es de una mercantilización sin mercantilización.[14] Es decir, el arte circula como una mercancía, pero no se produce como esta. El problema con la lectura post-fordista es que al seguir únicamente al dinero y la circulación del arte, queda obnubilado con la imagen de total subsunción, sin reparar en que la producción de la mayoría de arte del mundo difícilmente puede llamarse capitalista.[15]

Los trabajos de Olav Velthuis confirman esta mirada más matizada. En su *Talking Prices*,[16] Velthuis estudia de cerca dos importantes mercados de arte (Amsterdam y Nueva York), y muestra cómo los precios son determinados a través de ritualizados intercambios simbólicos en el mercado primario de galerías. El estudio de Velthuis, donde los precios de las

[13] El cognitariado vendría a ser el nuevo proletario del capitalismo cognitivo, distinto al proletario clásico en casi todo excepto en que sigue siendo una clase dominada.

[14] Beech, *Art and Value*, p. 17.

[15] Beech, *Art and Value*, p. 345.

[16] Princeton: University Press, 2007.

obras son estables y correlacionados a características simples como su tamaño, contrasta con la imagen de un mercado de arte contemporáneo especulativo, de altísimos precios que fluctúan como las acciones financieras. Esto se debe a que aquellas obras que sí se comportan como acciones o alcanzan precios altos, son solamente un restringido 1% o menos de la total producción de arte.[17]

Ahora bien, es importante mencionar que el excepcionalismo económico de la producción artística no significa necesariamente una autonomía estética. Más bien, solo da cuenta de una realidad económica que genera ciertas limitaciones concretas al arte. La manera en que el excepcionalismo del arte puede redundar en algún tipo de discurso crítico es algo que se debe construir y que no se deriva inmediatamente de esta observación. Beech no se atreve a ir muy lejos en este punto, que queda como una tarea pendiente.[18] Tampoco esta tesis debe significar que no existe riesgo de que la creación artística se vea determinada por el capitalismo; la neoliberalización, la retirada (o inexistencia) del apoyo estatal a las artes, y el encarecimiento de la educación artística son desafíos concretos a todo interés democrático en el arte.[19] Lo que sí implica es la necesidad de localizar la vía en la que se está dando este avance del capitalismo (mayormente mecanismos que no son de mercado, siendo el artista aún dueño de sus medios y de su producto de trabajo), para así poder precisar la crítica y saber de qué armas aún se dispone para imaginar otros arreglos sociales que vayan más allá del mercantil.

4. Conclusión: hacia una economía política del arte contemporáneo

El objetivo de este texto ha sido el de atravesar la dicotomía entre mercantilización y resistencia, mostrando la necesidad de un preciso análisis de la obra de arte en sus relaciones de producción, circulación y consumo. El abundante discurso crítico sobre arte y capitalismo se ha desarrollado en la ausencia de una economía del arte (que no se restringa a una curiosidad en libros de texto de economía o artículos periodísticos de los altos precios del mercado) que recorra todos los niveles donde el arte se constituye en relaciones de producción. Sin embargo, esto no solo puede limitarse a una economía positiva que describa la naturaleza

[17] Olav Velthuis, "Contemporary art market. Between Stasis and Flux" disponible en www.bamart.be/files/BKveldanalyseOlavVelthuis.pdf

[18] Beech finaliza su libro con una elaboración que retorna a la clásica demanda de Walter Benjamin de democratizar la circulación del arte y su producción.

[19] Ver la conferencia dictada por Suhail Malik y Noburu Hidano, pronunciada en el Royal College of Art el 17 de noviembre del 2015 como parte de "Visual Cultures Lectures Series", disponible en www.rca.ac.uk En una conversación privada con Suhail Malik, en donde le comentaba la configuración del mundo del arte limeño en relación con las instituciones públicas y el mercado, me señaló que Lima, con su hipertrofia de mercado e inexistencia estatal, le parecía una visión del futuro que le esperaba al resto del mundo. Para una primera aproximación a la situación local, ver Mijail Mitrovic, "Arte y Mercado en el Perú (Remix)", publicado en notasdetrabajo.lamula.pe el 25 de abril del 2016.

de la producción y los intercambios; sino que debe complementarse con el rastreo de los vínculos entre las condiciones de producción y los contenidos institucionales-ideológicos-normativos que permean el arte contemporáneo e intervienen en su circulación en el mundo social (la Historia del arte, la "autonomía" estética, el potencial "educativo" del arte, el museo, etc.).

Huyendo de salidas fáciles como identificar el excepcionalismo con la autonomía o la objetualidad con la mercantilización, de lo que se trata es de localizar economías políticas específicas del arte. Como señala Spaulding en un artículo, frente a una ontología general del arte como autónomo o subsumido o paradójico, es más preciso construir ontologías histórica y espacialmente situadas, donde el arte es una sedimentación de distintos contenidos normativos (siendo la idea de autonomía una de ellas) en conjunción con una serie de relaciones productivas.[20] Un análisis de este tipo es esencial para la tarea contemporánea de proveer a la crítica de una imaginación y representación del capitalismo que atraviese el abstraccionismo e inefabilidad del que lo dotan, por razones distintas, tanto el discurso neoliberal como cierto discurso desde el arte contemporáneo.[21] Solo con esos criterios tendremos un mapa de los puntos donde es posible intervenir en vías de soluciones post-capitalistas de lo económico, social y estético.

[20] Spaulding "A Clarification on Art and Value". En la misma línea, pero a un nivel de discusión más teórico, Gabriel Rockhill, *Radical History and the Politics of Art*, New York: Columbia University Press, 2014.

[21] Además de las fuentes consignadas en el pie de página 2, el proyecto de representar el capital se puede ver expresado ya en Fredric Jameson, "Cognitive Mapping", 1990, revisitado recientemente por el propio autor en *Representar el Capital*, México DF.: Fondo de Cultura Económica, 2011 y actualizado y enriquecido por Alberto Toscano y Jeff Kinkle en *Cartographies of the Absolute,* Londres: Zero Books, 2015.

Los feminismos contra la historia (del arte)

Notas sobre cultura visual y políticas de representación

Miguel A. López

En el Perú de las últimas décadas, los feminismos y otros movimientos de cuerpos insubordinados han venido asumiendo un papel decisivo en las luchas civiles y ciudadanas, ensanchando la esfera pública y redefiniendo los modos de hacer política. Una revisión rápida podría advertir distintas irrupciones, como la creación de los primeros grupos de defensa de los derechos de la mujer desde fines de los años sesenta —el colectivo Acción para la Liberación de la Mujer Peruana (ALIMUPER) o el Movimiento de Promoción de la Mujer—, extendido luego con un segundo momento de feminismo organizado bajo la figura de asociaciones civiles sin fines de lucro a fines de los setenta —las organizaciones Manuela Ramos o Flora Tristán—, o la creación de colectividades de disidencia sexual a inicios de los ochenta —como el Movimiento Homosexual de Lima, MHOL.[1] La urgencia de posicionarse frente a esas formas históricas y sistemáticas de abuso, así como contra la manera en que se han venido espectacularizando mediáticamente esas formas de coerción contra mujeres y cuerpos sexo-disidentes, ha impulsado la aparición de muchos colectivos y espacios de denuncia y resistencia desde la sociedad civil en los siguientes años. Estas colectividades buscaron no solo impugnar los sentidos comunes que sostienen esa inequidad y derrumbar las lógicas estructurales del odio, sino también abrir espacios de reconocimiento, para sanar, compartir experiencias y regenerar lazos sociales.

En ese proceso se han producido numerosos momentos importantes de ocupación de la esfera pública y reclamo social, que han servido como formas de pedagogía política. Uno de esos momentos importantes ha sido la reciente marcha *Ni una menos* (13 de agosto de 2016) que registró una de las más grandes movilizaciones sociales en la historia del país.[2] Como una respuesta a los vergonzosos fallos judiciales que eximieron a las parejas de Cindy Contreras y Lady Guillén en dos casos de intento de feminicidio, varios grupos feministas y de mujeres organizadas convocaron una protesta decidida a confrontar las formas de misoginia y homofobia normalizadas (que se manifiestan diariamente a través de la discriminación, el acoso, la persecución y la muerte), y señalar las consecuencias de un orden jurídico patriarcal, que no valora el testimonio de la víctima ni la protege frente a sus agresores.

Aquella movilización fue un derroche de gozosa insolencia y rabiosa creatividad visual que además señaló nuevamente las

[1] Un testimonio en primera persona sobre las luchas de los primeros grupos de militancia feminista desde fines de los años sesenta puede verse en: Helen Orvig, *Comprendí por qué éramos tantas: El despertar de las mujeres en el Perú*, Lima: Centro de la Mujer Peruana Flora Tristán y Universidad Peruana Cayetano Heredia, 2015. Sobre las experiencias de los feminismos desde fines de los setenta ver Virginia Vargas, *Cómo cambiar el mundo sin perdernos: el movimiento de mujeres en Perú y América Latina*, Lima: Ediciones Flora Tristán, 1992, y Gaby Cevasco (ed.), *25 años de feminismo en el Perú: Historia, confluencias y perspectivas*, Lima: Ediciones Flora Tristán y Heinrich Böll Stiftung, 2004.

[2] *Ni una menos* es una convocatoria internacional en contra de la violencia machista que tiene resonancia en diversas latitudes. Se inició como una respuesta a los feminicidios en Argentina, en donde grupos de mujeres organizadas convocaron a una movilización multitudinaria que tuvo lugar el 3 de junio de 2015 y que generó numerosas repercusiones internacionales en países como Chile, Uruguay y México, en donde también se registraron protestas convocadas por distintas organizaciones feministas. En Buenos Aires, la marcha reunió a más 300 mil personas frente al Congreso de la Nación. Dos de los principales mensajes de esa marcha fueron “Ni una menos” y “Tocas a una, tocas a todas”. En el Perú, la ruta tuvo como destino final el Palacio de Justicia, en el centro de Lima. A la marcha se sumaron también numerosos grupos de la comunidad peruana en el extranjero.

posibilidades de forjar instancias colectivas y auto-organizadas de defensa y contestación. La marcha instaló en el debate público una reflexión amplia sobre cómo los lugares políticos del feminismo son espacios fértiles para plantear preguntas incómodas a los marcos sociales desiguales existentes. Preguntas que se han extendido a todos los ámbitos de la vida nacional, haciendo evidente una tradición patriarcal que cimienta el accionar de las instituciones, modela los discursos jurídicos, define los límites del espacio público y se inscribe en el lenguaje, entre otros muchos aspectos. Ello definitivamente toca también los modos en que se vienen construyendo las historias de la cultura visual y el arte en el presente.

Afueras

Sabemos que la significación social del género está mediada y se construye a través del efecto de diversas tecnologías sociales y discursos institucionales sobre los comportamientos. Es decir, el género no es algo inherente a los cuerpos o que preexista en las personas sino que, como afirma la teórica Teresa de Lauretis, "la representación del género es su construcción, y en el sentido más simple se puede afirmar que todo el arte y la cultura occidental es el cincelado de la historia de esa construcción".[3] ¿Qué quiere decir De Lauretis? Que la construcción del género es modelada en los espacios públicos, en los medios masivos de comunicación, en la academia, en la publicidad, en las teorías radicales, en el feminismo, y, por supuesto, en las prácticas artísticas y sus formas de representación. Todas son tecnologías y discursos que promueven e intervienen en el campo de significación social de los individuos, siendo por ello la visualidad y el arte ámbitos privilegiados desde donde producir contra-representaciones y contra-narrativas que cuestionen la norma e imaginen modos plurales la vida en común.

[3] Teresa de Lauretis, *Technologies of Gender. Essays on Theory, Film and Fiction*, Londres: Macmillan Press, 1989. (Traducción del autor)

Hasta hace relativamente poco tiempo parecía difícil encontrar un consenso que afirme con seguridad la existencia de un arte que aborde problemáticas de género y sexualidad en el contexto local. Diversas situaciones como el poco acceso y existencia de ensayos que aborden el tema, la escasez de posiciones curatoriales operando desde los lugares políticos del feminismo, así como una distancia entre los movimientos feministas y las prácticas artísticas —que se empezó a quebrar en los años ochenta—, ha

generado la impresión de que los aportes de las artes visuales en esa esfera del debate político han sido pobres o incluso inexistentes.[4] A ello contribuye que todavía haya una presencia mayoritaria de artistas hombres en las principales colecciones, exposiciones y libros —algo que es también un reflejo del mundo internacional del arte. Que haya existido— y aún persista—ese desbalance no es mera casualidad sino un efecto de las condiciones de desigualdad, en términos de oportunidades y reconocimiento, para el trabajo de mujeres artistas en una esfera cultural que responde a un sistema patriarcal. En el caso del Perú, hablamos de una esfera cultural en la cual se reproducen las mismas prácticas de exclusión, discriminación y violencia simbólica presentes en la vida social: dificultades de inserción en el mercado laboral, diferencia en las remuneraciones económicas, prejuicios y estereotipos sobre sus capacidades, escasos beneficios por maternidad y embarazo, acoso sexual, entre otros.

Sin embargo, no propongo aquí una simple demanda de narraciones eruditas sobre artistas mujeres que alimenten la historia del arte convencional y sus parámetros tradicionales. Es necesario ir más allá de simplemente exigir un ejercicio de visibilidad de esos trabajos no analizados y que esa acumulación no sirva simplemente para dejar las cosas como están. ¿Qué preguntas le hacen las experiencias politizadas de artistas mujeres y prácticas feministas al canon tradicional de la historia del arte? ¿De qué manera algunos de esos proyectos obligan a redefinir la noción misma de conocimiento experto, de gusto y los criterios de valor artístico? ¿Cuál es la importancia de estas representaciones para los procesos actuales de lucha social y sexual?

Partamos de reconocer que varios de esos proyectos de artistas mujeres politizadas o prácticas feministas han operado en la búsqueda de, o en diálogo con, diversos afueras del mundo del arte. En muchos casos la urgencia de sus luchas, así como la escasa complicidad encontrada en las instituciones oficiales, les permitió construir otras alianzas políticas en las cuales las herramientas del arte permitían fortalecer otro tipo de campañas con objetivos comunicacionales, a partir de gráficas, afiches y diseños realizados en el marco de coyunturas y demandas políticas concretas. Del mismo modo, varias de estas prácticas han rechazado tempranamente un modelo obsoleto de ‘especialización’ o ‘profesionalización’ artística, disolviendo

[4] A fines de los años noventa surgen prácticas artísticas en proximidad con el activismo o la militancia feminista (Natalia Iguiñiz, Elena Tejada, Susana Torres, entre otras artistas). Sin embargo, esa relación no ha sido necesariamente armónica. El proyecto *Perrahabl@* (1999) de Natalia Iguiñiz en colaboración con Sandro Venturo, que consistió en empapelar la ciudad con afiches que exponían los sentidos comunes machistas sobre la sexualidad de la mujer en el Perú, generó un fuerte impacto mediático y la ira de un sector de los grupos feministas oficiales que interpretaron el gesto como una extensión de la ideología patriarcal, colocando incluso una denuncia judicial contra los artistas. Ese desencuentro entre las estrategias de comunicación artísticas y el feminismo institucional dio cuenta de la necesidad de más espacios de diálogo pero también de la necesidad de imaginar otros lenguajes y modelos estéticos para hablar públicamente de la violencia de género y discriminación en el país. Para una reflexión sobre los cambios de actitud en relación a la profesionalización de las artistas mujeres ver Jorge Villacorta, “Las chicas plásticas. Jóvenes mujeres en el panorama artístico”, *Quehacer* 98, Lima, noviembre–diciembre de 1995, pp. 90-99. Existen experiencias tempranas entre la militancia feminista y la producción artística aún no analizadas con profundidad, como es el caso de la artista y dibujante Marisa Godinez que se involucró con el Centro de la Mujer Peruana Flora Tristán desde inicios de los ochenta para generar espacios de debate sobre clase/género e impulsar formas de educación popular feminista a través de gráficas y libros de historietas, o también el trabajo de la artista y sicóloga Cristina Portocarrero quien fue fugaz participante de la vanguardia de los años sesenta y luego co-fundadora del colectivo Acción para la Liberación de la Mujer Peruana (ALIMUPER) en 1972. Para una reflexión preliminar sobre esos años tempranos, ver Miguel A. López, “Making sense of violence: Women Artists in Peru, 1960s-1980s”, en: Cecilia Fajardo-Hill y Andrea Giunta (eds.), *Radical Women: Latin American Art, 1960-1985*, Los Angeles: The Hammer Museum, 2017 (De próxima publicación).

las diferencias entre práctica profesional y amateur, entre arte y vida, privilegiando una dinámica colaborativa frente al modelo grandilocuente, masculino e individual del 'genio'. Ese rechazo a definir sus propias identidades como meras 'productoras de objetos' a favor de agentes que responden a preocupaciones de su propio contexto y comunidad, ha generado que muchas prácticas buscaran formatos alternativos a la tradición de las bellas artes (el video, la performance, modelos conversacionales, activismo callejero), impulsaran dinámicas creativas situadas políticamente desde el cuerpo o privilegiaran lo procesual.

En mi experiencia como curador e investigador, durante los últimos siete u ocho años, en contextos locales e internacionales, he podido escuchar numerosos reparos u objeciones de curadores, directores de museo, coleccionistas y otros especialistas, en relación al trabajo artístico de mujeres y cuerpos sexo-disidentes, las cuales han servido para sembrar dudas sobre su inclusión en determinada exposición o proyecto, para dificultar su ingreso a colecciones institucionales o de museos, entre otros. En este texto me gustaría observar dos de esos argumentos o percepciones. La primera es la distinción que habitualmente existe entre formas elevadas de producción artísticas (el Arte con mayúsculas) y otras prácticas creativas consideradas menores o menos relevantes, considerando cómo ello tiene una relación histórica con la desvalorización del trabajo de artistas mujeres. La segunda es la presuposición de que el significado y el valor de una obra está asociado con la construcción de una carrera sostenida en el tiempo, lo cual invisibiliza las condiciones de privilegio masculino. Desmenuzar estas dos objeciones nos podría permitir pensar el rol que estas han cumplido –y cumplen aún– en la construcción de esas narrativas del arte y la cultura visual. Hablamos aquí de reparos que continúan perpetuando paradigmas interpretativos y de valoración anclados en criterios modernistas y categorías estéticas patriarcales que han alimentado una historia del arte masculina, la cual, finalmente, en los últimos años, ha empezado a ser reescrita.

Menores

El primer argumento está centrado en la distinción entre el 'gran arte' y algo que podría considerarse 'trabajo manual', o más claramente entre buenas obras y las estéticas 'menores'

(esas formas consideradas amateur, domésticas, sensibleras, decorativas, de una belleza espuria –excesivamente delicadas, kitsch o cursis–, no-profesionales, artificiales, bricolajes, etc.), el cual ha afectado los modos de percibir y valorar históricamente el trabajo de artistas mujeres. Son incontables las veces que he oído objeciones, de parte de curadores, directores de museo o coleccionistas, centradas en la composición de ciertos trabajos (la excesiva feminidad de ciertos materiales), en torno a sus dimensiones (proporciones pequeñas frente a la escala monumental que exige el museo contemporáneo), o sobre sus vínculos con el imaginario de lo masivo, la futilidad o lo ornamental (que es sobre-decorativo, auto-indulgente, superficial). Ya en 1978, la crítica y activista feminista Lucy Lippard se preguntaba por qué muchas de estas prácticas inventivas, espontáneas y caseras, realizadas por artistas mujeres, no han sido consideradas como arte.[5] "Falta de calidad" ha sido una respuesta común. Calificarlas como algo "derivativo" ha sido otra.

Es elocuente cómo el trabajo artístico de muchas mujeres ha sido históricamente percibido como un hobby. Es decir, como si para ellas se tratara de un quehacer pasajero antes de dedicarse a cumplir con las labores del hogar, el matrimonio o la maternidad. Para las mujeres ha sido siempre más difícil obtener reconocimiento por su trabajo en relación a los hombres, incluso cuando se trata de desarrollos estéticos similares. Sin embargo, como nos recuerda la artista Elena Tejada-Herrera, "crear ornamentos puede ser también una respuesta política", que activa otras cualidades creativas que politizan y visibilizan ese largo "trabajo hecho por mujeres tradicionalmente desvalorizado y cuyo valor económico ha sido ignorado al interior de la sociedad."[6] Evidentemente no es solo la obra de arte la que ha sido desvalorizada sino que son las propias labores de cuidado, realizadas habitualmente por mujeres –labores que sostienen el mundo, y obviamente también el mundo del arte–, las que han permanecido invisibles, simbolizándose con una cualidad pasiva el trabajo asociado a lo femenino. Para Lippard, la liberación de la mujer implicaba desarmar esa distribución de capacidades y "erosionar la noción de que el rol de la mujer era ser un espectador que aplaude la creatividad masculina".[7]

En ese contexto, para muchas artistas transitar los caminos estéticos de formas consideradas pobres, menores, vulgares,

[5] Lucy Lippard, "Making Something from Nothing (Toward a Definition of Women's 'Hobby Art')", *Heresies* no. 4, invierno 1978. Reproducido en el libro de Lippard, *Get the Message: A Decade of Art for Social Change*, Nueva York: E.P. Dutton Inc., 1984, p. 98.

[6] Elena Tejada-Herrera, *The Image, the Media and the Body: Between the Fictional and the Real: Through the Construction of Identities*, Virginia, ca. 2004. Borrador de la tesis escrita para su maestría en la Virginia Commonwealth University. Manuscrito inédito. (Traducción del autor)

[7] Lucy Lippard, "Making Something from Nothing", p. 102.

decorativas o intrascendentes según las estructuras normativas del gusto, la tradición de las bellas artes y los discursos expertos, ha sido una manera de eludir y subvertir los procesos de intimidación del dominio masculino del buen arte. Pensemos en las entrevistas en audio sobre "la espera de la regla" realizadas a numerosas mujeres por Natalia Iguíñiz en 1998, la reivindicación que hace Susana Torres de haber "aprendido a pintar" en sus experiencias como cosmetóloga y maquillista a fines de los años ochenta, la elaboración silenciosa de collages homoeróticos por Jaime Higa en esa misma década a espaldas de su trabajo de pinturas de grandes dimensiones exhibidos en museos y galerías, el activismo performativo, audiovisual y participativo *do it yourself* de Elena Tejada-Herrera, el esfuerzo colaborativo —con antropólogos, médicos y abogados— para desarrollar un análisis de la mujer de clase media en *Perfil de la mujer peruana* impulsada por Teresa Burga y Marie-France Cathelat en 1980-1981, o las labores de *quilting* y *patchwork* realizadas por María Elena Alvarado —que luego ella convertiría en talleres de tejido y bordado a modo de espacios de conversación e intercambio afectivo. O incluso, las estrategias creativas del activismo cuya materialidad marginal se asienta en recursos como la serigrafía, la fotocopia y el uso del propio cuerpo (intervenido con una cosmética sencilla y pintura a mano, ropa confeccionada artesanalmente, etc.), como las intervenciones del colectivo NoSINmiPERMISO o las acciones del proyecto Alfombra Roja frente a la impunidad por las esterilizaciones forzadas ocurridas durante la dictadura de Alberto Fujimori.

Ello también echa luces sobre por qué diversas experiencias artísticas decididas a plantear un debate sobre el cuerpo, el género o la sexualidad fueron invisibles o ilegibles para las principales narrativas de la historia del arte, e incluso para los relatos específicos que intentaron construir las memoria de ciertos lenguajes (como la fotografía o el video). Pensemos en el extenso trabajo fotográfico del Grupo Chaclacayo (Raúl Avellaneda, Helmut Psotta y Sergio Zevallos), quienes desarrollaron un uso performativo de la fotografía a través de una teatralización travesti de la devoción católica y la creación de una iconografía sexual profana. Aun cuando su obra fotográfica fue exhibida en el Museo de Arte de Lima en 1984, no fueron consideradas como experiencias relevantes para una historia de la fotografía peruana hasta hace relativamente poco tiempo.[8] O pensemos

[8] Es significativo que las imágenes del Grupo Chaclacayo no estuvieran incluidas en la más importante revisión de la fotografía local entre los años sesenta y noventa. Ver Natalia Majluf y Jorge Villacorta (eds.), *Documentos, 1960-1990: tres décadas de fotografía en el Perú*, Lima: Museo de Arte de Lima, 1997. Algunos de estos vacíos y ausencias las señalé en el marco de la exposición inaugural de la Sala de Fotografía del Museo de Arte de Lima, ver Miguel A. López, "Breves apuntes locales sobre una fotografía desmaterializada", texto inédito leído en el conversatorio *Sobre fotografía: una autonomía esquiva*, Museo de Arte de Lima, octubre de 2006. Sobre el trabajo del colectivo ver Grupo Chaclacayo, *Todesbilder, Peru oder Das Ende des europäischen Traums*, Berlín: Alexander Verlag, 1989, y también Miguel A. López (ed.), *Un cuerpo ambulante. Sergio Zevallos en el Grupo Chaclacayo (1982-1994)*, Lima: Museo de Arte de Lima, 2014.

en la desafiante experimentación audiovisual feminista de Elena Tejada-Herrera desde 1998, que incluye acciones con cámara en mano o el uso de video en circuito cerrado, la cual ha estado ausente en las historias escritas del video arte y los nuevos medios en el país.[9] Se trata de omisiones que no son producto de una exclusión deliberada sino, quizás, de un no reconocimiento de las estrategias que allí se estaban desplegando, las cuales reformulaban la historia política de aquellos medios y lenguajes, colocando una crítica a los marcos institucionales y a las propias condiciones de producción artística.

Todas estas estrategias informales de creación, conjuros de una práctica no-profesional, formas activistas, materialidades precarias y estéticas guardadas en el armario son parte de una genealogía de lucha y prácticas creativas de oposición que ha politizado la esfera privada y ha ensanchado las maneras de imaginar el espacio social. Ellas invocan y reposicionan modos de hacer históricamente subalternizados y considerados de poco prestigio desde los anteojos masculinos de la alta cultura, cuestionando los conceptos normativos del "buen gusto" y de "calidad" así como sus condicionamientos de raza, género y clase.

Trayectorias

El segundo argumento es la idea de que la significación social de una obra es directamente proporcional a una carrera artística sostenida en el tiempo. Es decir, que si la artista en cuestión no ha construido una trayectoria profesional larga durante varias décadas su trabajo es menos relevante para la historia del arte –o menos relevante para los criterios que rigen los procesos de incorporación de sus obras a una colección o a un museo, por ejemplo. El origen de esa premisa tiene, por un lado, una correlación con las dinámicas económicas del mundo del arte institucionalizado y la proyección del modelo individual de artista que la industria cultural necesita. Para nadie es una sorpresa que hoy muchas instituciones en ciudades metropolitanas han tenido que negociar con, o asumir de lleno, las lógicas de adquisición que ven el arte como un preciado activo en los procesos especulativos de la economía. En ese sentido, los museos, sean pequeños o grandes, parecen necesitar cada vez más un repertorio de figuras validadas como individualidades notables a lo largo de varias décadas —en su

9 Ver los principales ensayos y exposiciones sobre el tema: José Carlos Mariátegui, "Video-Arte-Electrónico-en-Perú 2.0" en: *PERU/VIDEO/ARTE/ELECTRÓNICO: Memorias del Festival Internacional de video/arte/electrónica*, Lima: ATA, 2003, pp. 10-25 ; y José Carlos Mariátegui, "Días de videoarte. Una intensa década de videoarte en el Perú", en Laura Baigorri (ed.), *Brumaria – Video en Latinoamérica. Una historia crítica*, No. 10, Madrid: Brumaria y AECID, 2008, pp. 201-209; y el brochure de la exposición *¿Un nuevo medio en el medio? Historia del video peruano*, curado por David Flores-Hora, Sala Pancho Fierro, Lima, setiembre-octubre de 2014. Una lectura desde el feminismo sobre la experimentación audiovisual de Tejada-Herrera se puede ver en Miguel A. López, "Cuando me masturbo soy hermafrodita. La reeducación corporal de Elena Tejada-Herrera", en Florencia Portocarrero (ed.), *Elena Tejada-Herrera. Videos de esta mujer. Registros de performances 1997-2010,* Lima: AMIL, 2017 (De próxima publicación).

mayoría artistas hombres— que les permita competir de manera adecuada en un escenario del arte global donde la producción de conocimiento está cada vez más supeditada al mercado, a los intereses del coleccionismo privado y a las formas de marketing y la competitividad corporativa. Así, la presencia mayoritaria de artistas hombres en catálogos o publicaciones no es sino un indicador indirecto de que el arte de ellos sigue siendo considerado más una "inversión segura" en relación a sus pares mujeres, precisamente por la facilidad que tienen para legitimar sus trayectoria (y valorizar sus productos materiales).

Por otro lado, y quizás más importante, aquel impulso biográfico tiene un fuerte ancla en la manera en que la modernidad construyó sus principales narrativas, nuevamente bajo un falso criterio neutro de 'calidad' edificado desde parámetros patriarcales y verificado a través de instancias institucionales legitimadoras. El argumento de que el éxito profesional define la relevancia cultural de determinadas prácticas tiene el efecto perverso de naturalizar la invisibilidad de las desigualdades constitutivas del mundo del arte, que pasa por alto la falta de acceso y oportunidades que experimentan determinados cuerpos que son aún periferia en la estructura social. O igual de grave, aquel argumento contribuye a ignorar las implicancias de las tareas de maternidad y cuidado que muchas mujeres realizan, lo cual evidentemente genera saltos y brechas en su propia producción.[10]

Así como los cimientos de las dinámicas acumulativas del capitalismo están basados en negar el valor del trabajo de maternidad y la organización social de los cuidados —el trabajo de cuidado no es solo un trabajo 'por amor', es una labor que produce a los trabajadores para el capital, "si no hay reproducción, no hay producción" nos recuerda la feminista italiana Silvia Federici—, del mismo modo la invisibilización sistemática del trabajo reproductivo y doméstico, es decir, la demanda de tiempo y energías no remuneradas que conlleva para las artistas mujeres, es lo que permite que los hombres alcancen rápidamente instancias de notable fama y gloria a edades muy tempranas, mientras que para ellas esas mismas medallas llegan con un considerable retraso.[11] Es inadmisible comparar las trayectorias de artistas hombres y artistas mujeres construyendo la ficción de una falsa igualdad —a lo cual hay

10 En el contexto local, la artista Natalia Iguiñiz ha insistido mucho en hacer de la maternidad un tema de debate cultural y político a partir de varias exposiciones realizadas desde 2005, que se han convertido en un proyecto de investigación artísticas a largo plazo. Sin embargo, ya desde los años sesenta artistas de vanguardia como Teresa Burga o Gloria Gómez-Sánchez exploraron críticamente aquella experiencia. Para una reflexión sobre la invisibilidad de las labores de cuidado y maternidad desde la condición de estudiante de arte ver Andrea Francke, "Escuelas de arte, maternidad y activismo. La experiencia de *Invisibles Spaces of Parenthood*", en: Renata Cervetto y Miguel A. López (eds.), *Agítese antes de usar. Desplazamientos educativos, sociales y artísticos en América Latina*, Buenos Aires y San José: MALBA y TEOR/éTica, 2016, pp. 145-151.

11 Desde su trabajo intelectual y activista, Federici ha trabajado largamente por reivindicar salarios para el trabajo doméstico así como desnaturalizar las percepciones tramposas que concibe las labores domésticas como un "trabajo por amor", las cuales son útiles para las dinámicas productivas del capitalismo y del mantenimiento de la opresión contra las mujeres. Ver: Silvia Federici, *Revolution at Point Zero. Housework, Reproduction and Feminist Struggle*, Nueva York: PM Press – Common Notions, 2012.

que sumarle, nuevamente, cómo los privilegios de raza, clase y género determinan el acceso y movilidad en un mundo del arte conformado y dominado, en gran medida, por una élite social.

Pensemos en el caso de Gloria Gómez-Sánchez (Lima, 1921–2007) quien produjo de forma activa desde inicios de los años sesenta y renunció al sistema artístico en 1970, para dedicarse a su familia y el cuidado de sus hijas. Su transición desde el informalismo, el arte pop hasta el arte conceptual y los collages de crítica política publicados en la revista Caretas, señalan una de las transiciones de politización más significativas para comprender el lugar de la mujer de clase media en el campo artístico local. Gómez-Sánchez decide abandonar el sistema del arte por encontrarlo lleno de falsos espejismos, desconectados de una ética que ella sí encontraba en el espacio afectivo familiar. En su última exposición la artista presentó las salas vacías de la galería Cultura y Libertad con un solo cartel que decía: "El espacio de esta exposición es el de tu mente. Haz de tu vida la obra", acompañado de un manifiesto en donde hacía pública su decisión de cambiar la 'estética' por la 'ética'. Su acto de renuncia era una apuesta por integrar el arte y la vida. "¿Se acabó el arte? ¿O es que el artista al fin se identifica (…) y vive las cosas de su mundo directamente, sin dejar huella, sin dejar obra, la cual a fuerza de ponerse a tono con su tiempo se desintegra?", señalaba la artista en el manifiesto.[12] A pesar de su paso fugaz por el mundo del arte, su producción artística, modelada por su aprendizaje autodidacta y una pulsión lúdica, espontánea, casi amateur, colocó preguntas agudas sobre los modelos sexistas de representación del cuerpo y la organización social del mundo del arte que ninguno de los artistas hombres de su generación ni siquiera arañó.

Un factor adicional es la creencia de que el arte de los hombres se caracteriza por articular declaraciones universales, mientras que el arte de las mujeres solo habla de mujeres. Según la curadora feminista norteamericana Helen Molesworth, desde esa perspectiva es fácil que una exploración pictórica desde la abstracción sobre el ámbito doméstico sea visto con indiferencia al ser considerado un asunto de importancia solo para las mujeres, cuando en realidad se trata de algo común a todos y que es tan políticamente relevante como pintar láminas de un libro de historia. Nos encontramos aquí ante un sentido común del privilegio masculino que afirma que hay preocupaciones

[12] Y continúa: "El arte ha sido para el artista una forma de vida, con el acento puesto en su actitud, en sus experiencias, en las mismas que la ejecución de sus obras le dejaban. Para él, la obra física, la obra de arte, una vez lograda era ya cadáver en el mismo instante de nacer. Pero para el resto de la gente, la obra 'tiene el mensaje', la gente 'culta' vive el mundo según ese espejismo, y es el público el que invierte los valores mistificando las obras de arte en los museos." Una parte de este manifiesto reproduce un artículo de la artista previamente publicado bajo el título "¿Se acabó el arte?" en la revista *Alpha*, Lima, junio de 1969.

que tienen más legitimidad que otras. Si a eso se le suma la idea extendida por muchos curadores y directores de museo de que "el arte necesita comunicar universalmente" eso claramente convierte aquellos privilegios masculinos "en un arma bastante poderosa".[13]

Una

Al pensar en el contexto peruano nos encontramos con una historia del arte como un campo emergente, en crecimiento y desarrollo, en donde las políticas curatoriales y expositivas en instituciones nuevas o renovadas están recién afianzándose —hasta antes de los años noventa la historia del arte fue impulsada por esfuerzos atomizados sostenidos en el compromiso personal, en medio de un sistema académico precario y en tiempos políticamente inestables.[14] Sin embargo, aún cuando nos encontramos en un escenario en construcción —o quizás precisamente por ello— resulta urgente plantear preguntas sobre las premisas que orientan hoy las políticas de escritura, curatoriales, de exhibición y adquisición, así como los criterios de valorización que movilizan los discursos y las proyecciones del arte local actualmente. Y más aún, resulta necesario interrogar cómo funcionan esos criterios al interior de instituciones y museos cuyo poder y resonancia simbólica afecta un espectro amplio del cuerpo social.

Obviamente, la operatividad de estos criterios se encuentra en la trastienda de los relatos visibles, participando en cómo se modelan las interpretaciones que dirimen lo que debe ser considerado valioso o representativo. Se puede replicar legítimamente que los criterios que he comentado antes pueden no resultar centrales en la definición de ciertas políticas de exhibición o coleccionismo. Se puede señalar que los argumentos para determinar la inclusión o exclusión de determinadas artistas mujeres se encuentran más bien en otros lados, negociando con otros conceptos, respondiendo a otras prioridades. Sería bueno oír esas réplicas. Pero por mientras valdría la pena convertir esas preguntas en una exploración de las políticas de representación en los museos en el contexto local. Los números en sí mismos podrían no decir mucho pero invocarlos es una herramienta para seguir pensando.

Observemos por un momento las exposiciones programadas en dos de los museos de arte activos en Lima. En el Museo de

[13] Julia Halperin, "Creating value around women artists: the chief curator's view", *The Art Newspaper*, 3 de mayo de 2016. Disponible en: theartnewspaper.com

[14] Hasta hace una década y media la gran mayoría de bibliografía accesible sobre arte moderno y contemporáneo en el Perú –que yo utilicé en mi proceso de autoformación como curador e investigador– había sido escrito por críticos, curadores e historiadores hombres. En 2004, la primera editorial de la revista *Vanalidades*, editada por Gabriela Germaná y María Eugenia Yllia, declaraban su incomodidad ante ello: "Esta es una revista editada sólo por mujeres, y en su primer número escrita solo por mujeres. La verdad es que ya estamos cansadas de que casi todo lo que se escribe y dice sobre arte sea hecho por hombres." Ver: *Vanalidades*, No 1, Lima, 2004.

Arte Contemporáneo, MAC-Lima, desde su apertura en 2013 hasta el momento en que se escribe este ensayo (setiembre 2016) se han presentado veintisiete exposiciones individuales o de dúos, excluyendo las revisiones grupales o grandes colectivas históricas o de colecciones. De esas veintisiete exposiciones, nacionales e internacionales, se han presentado diecisiete de artistas hombres y ocho de artistas mujeres (Lika Mutal, Viviana Zargón, Patricia Bueno, Cristina Planas, Claudia Coca, Agatha Ruiz de la Prada, Gabriela Golder y Scarlett Hooft Graaflan).[15] Adicionalmente dos artistas mujeres participaron en un proyecto expositivo en formato de dúo con un hombre (Morgana Vargas Llosa en 2013 y Roxana Artacho en 2016).[16]

Por otro lado, en el Museo de Arte de Lima, MALI, tomando un rango un poco mayor, desde el 2010 hasta hoy, se han presentado treinta proyectos de exposición de las mismas características — excluyendo nuevamente revisiones grupales o grandes colectivas. De estas treinta exposiciones, nacionales e internacionales, que incluyen retrospectivas e intervenciones en el vestíbulo del museo, es posible contar veinticinco exhibiciones individuales de artistas hombres y una sola individual de una artista mujer (Milagros de la Torre). Adicionalmente, cuatro artistas mujeres han participado en dúos o experimentos colaborativos (Gilda Mantilla, Eva Pest, Rita Ponce de León y Joelle Gruenberg).[17] De esta lista, más de la mitad de las exposiciones presentadas en estos siete años en el MALI fueron de artistas contemporáneos, que se encuentran vivos y produciendo activamente.

El MALI tiene una vocación de investigación rigurosa, acompañada siempre de una publicación generosa con ensayos académicos y materiales visuales muchas veces inéditos, produciendo instancias de producción de conocimiento crítico nuevo que circula a nivel latinoamericano e internacional. Lo cual significa, en pocas palabras, que el MALI ha transformado de forma decisiva los alcances sociales de la historia del arte. Sin embargo, es necesario también decir que veinticinco a una es demoledor. Sin pretender hacer un juicio de valor sobre las obras exhibidas, me gustaría preguntar si proyectos individuales como los de Armando Andrade Tudela o David Zink Yi no hubieran podido también ser equivalentes a revisar el extenso activismo audiovisual de Elena Tejada-Herrera (quien vive fuera del país tantos años como los dos antes mencionados), el

15 Esta sería la cuenta detallada. En 2013 se presentaron exposiciones de Alfredo Márquez en colaboración con Alex Ángeles, Scarlett Hooft Graaflan, Gabriela Golder, Angel Váldez en colaboración con Héctor Mata, Andrés Marroquín, Sergio Zevallos, y Ramiro Llona. En 2014, se presentaron a Vik Muñiz, Mario Silva, Agatha Ruiz de la Prada, Morfi Jiménez, Claudia Coca y Oswaldo Vigas. En 2015, se exhibió el trabajo individual de Christina Planas, Marco Garro, David Lachapelle, Patricia Bueno, Carlos Llerena, Viviana Zargón, Fernando de Szyszlo, Baldomero Pestana, Lika Mutal y Gianni Toti. En 2016, se presentaron individuales de Gregorio Botta y Liniers. Dejo constancia que fui uno de los cuatro curadores de la primera exposición en la inauguración del MAC-Lima (junto a Rodrigo Quijano, Gabriela Germán y Daniel Contreras), la cual fue concebida como una colectiva. Mi propuesta fue un diálogo entre las obras de Sandra Nakamura y Eliana Otta. Toda la información ha sido extraída de su web: *www.maclima.pe*

16 Roxana Artacho trabajó con Hector Mata, y Morgana Vargas Llosa junto a Jaime Travezán.

17 En 2010 se presentaron las exposiciones de revisión de Camilo Blas, Gordon Matta-Clark, y Mario Testino. En 2011, le tocó el turno a Fernando de Szyszlo, Jorge Piqueras, Ignacio Merino y Luis Montero. En 2012, se presentaron exposiciones de Carlos Baca-Flor, Fernando Bryce, Armando Andrade Tudela, David Zink Yi, Milagros de la Torre, Francis Alÿs y del dúo Alberto Casari y Eva Pest. En 2013, se presentaron exposiciones de José Sabogal, Oscar Muñoz, Wolfgang Tillmans, Gerhard Richter y Martin Creed. En 2014, revisiones históricas de Fernando 'Coco' Bedoya y Sergio Zevallos. En 2015, de Marcel Odenbach, Abraham Cruzvillegas y José Gil de Castro. Finalmente en 2016, proyectos de Edi Hirose, Raimond Chaves y Gilda Mantilla, Martín Chambi, Emilio Rodríguez Larraín, y el proyecto colectivo de Rita Ponce de León, Joelle Gruenberg y Pablo Pérez Palacios. El proyecto de Rita Ponce de León fue una invitación del MALI como artista individual, que luego ella convirtió en una dinámica grupal. Yo fui responsable de una de esas exposiciones: la revisión de la obra de Sergio Zevallos. Toda

trabajo pictórico temprano de Gilda Mantilla, las técnicas tradicionales de Apolonia Dorregaray –una de principales forjadoras de la tradición de mates burilados en el país–, el trabajo de experimentación corporal y teatral de Victoria Santa Cruz, o las experiencias gráficas musicales, punk y fanzineras del feminismo subte de María T-Ta.[18] Si además de la notable exposición del trabajo de Edi Hirose en la Sala de Fotografía del MALI, no podría ser también posible mostrar la investigación fotográfica archivística de Andrea Cánepa, las exploraciones del paisaje desde el collage fotográfico realizadas por Elena Damiani, los usos feministas de la fotografía para hablar de género y maternidad por Natalia Iguíñiz, o aspectos específicos del trabajo de importantes fotógrafas como Vera Lentz o Flavia Gandolfo. Si al trabajo de artistas internacionales como el colombiano Oscar Muñoz o el alemán Wolfgang Tillmans no se le podría contraponer mostrar el trabajo documental sobre los espacios de marginalidad social y sexual realizado por la fotógrafa chilena Paz Errázuriz, la mirada de la cultura popular de la fotógrafa mexicana Lourdes Grobet, o la contundencia de los collages, los quipus y la exploración de la iconografía andina de la artista chilena Cecilia Vicuña. Si ante el trabajo de uno de los llamados "padres" del videoarte, Marcel Odenbach, no es posible revisar la filmografía experimental lésbica de Barbara Hammer, una de sus contemporáneas, cuya obra fundamental empieza también a mitad de los años 60. Si a la tarea de explorar el valiente activismo político de Coco Bedoya en Argentina y Perú no se le puede sumar el esfuerzo de reconstruir un proyecto de investigación sociológica y artístico pionero como *Perfil de la mujer peruana* de 1980 o explorar la creatividad visual de movimientos feministas callejeros de la última década. Y si la respuesta tajante es que no, que estas opciones no son iguales entre sí, ¿desde dónde instituimos esa diferencia?[19] Los lugares que ocupan ciertos cuerpos en los museos nunca son neutrales sino que consolidan modelos de valoración y reafirman jerarquías al interior del campo social.[20]

Oposición

Es necesario volver a invocar preguntas sobre qué imagen del presente y qué modelo de esfera pública se configura cuando las políticas de exhibición fortalecen un canon artístico eminentemente masculino. Cómo estas genealogías discursivas están cuestionando

la información antes citada ha sido extraída de su web: mali.pe

[18] En agosto de 2016 se inauguró en las salas de Proyecto AMIL una valiosa exposición que propuso el primer acercamiento importante al trabajo de Elena Tejada-Herrera luego de su partida del Perú en 2001. La exposición titulada "Elena Tejada-Herrera. Videos de esta mujer: registros de performances 1997-2010", bajo la curaduría de Florencia Portocarrero, presentó una selección histórica de su obra centrada en la performance.

[19] No obstante, observar otros aspectos del trabajo del MALI puede revelar nuevas dimensiones para el debate. El trabajo más silencioso del Comité de Adquisición de Arte Contemporáneo (CAAC), fundado en 2006, está mostrando un interés lento y paulatino por remediar el desequilibrio en la presencia de artistas hombres y artistas mujeres en la colección. No sin dificultad, resistencia y polémica, en los últimos cinco o seis años se han venido incorporando lentamente obras y proyectos artísticos que proponen un debate sobre el género y la sexualidad. Estos comentarios son también un testimonio de parte, dado que desde 2012 soy miembro activo del Comité Curatorial del CAAC –actualmente el equipo se compone de tres curadores: Sharon Lerner, curadora de arte contemporáneo del MALI, Lucía San Román, curadora mexicana y Directora de Artes Visuales del Yerba Buena Center for the Arts en San Francisco, Estados Unidos, y yo, que actualmente soy Curador en Jefe de TEOR/éTica, en San José, Costa Rica. El impacto impredecible que esas incorporaciones puedan tener en las narrativas del museo va a poder verse recién cuando se monte la exposición permanente de arte contemporáneo, en las nuevas salas de la ampliación del edificio del MALI, proyectadas para 2018 y 2019. De momento, como se ve, resulta claro que esas incorporaciones no han modificado su línea de exposiciones que sigue privilegiando figuras masculinas. Para una revisión de las adquisiciones anuales de arte contemporáneo del MALI ver la sección "Transparencia" de la web del MALI donde se consignan las Memorias del CAAC desde el año 2007. Ver: *mali.pe/transparencia.php#2*

o reafirmando sistemas de representación que responden a normas coloniales, estructuras raciales, de clase y de sexualidad modeladas por una modernidad artística blanca, masculina y heterosexual. Más aún, qué marcos democráticos se ponen en juego con ese tipo de representación patriarcal de la cultura visual.

Desde otro lugar, podría ser también pertinente preguntarnos si resulta deseable que las instituciones y museos participen de esos procesos de reflexión y visibilización de experiencias politizadas de artistas mujeres y prácticas feministas, con el riesgo de "institucionalizar" formas creativas que fueron habitualmente periféricas. Mi respuesta es que sí. La labor del museo es contribuir a la construcción de una esfera pública crítica: sus enunciados deben permitir volver a poner sobre la mesa una serie de asuntos que vienen siendo erosionados del debate colectivo y de una agenda nacional conservadora. El hecho de que varias de estas experiencias artísticas feministas hayan surgido como prácticas de oposición a una esfera cultural masculina —transitando en los márgenes de los lenguajes dominantes, ocupando la calle, privilegiando dinámicas colaborativas, creando con elementos menores, precarios y pobres, trabajando con estéticas kitsch, cursis y domésticas—coloca desafíos a los museos, a sus criterios de valorización estética, a sus políticas expositivas y curatoriales, así como a sus lógicas de adquisición, especialmente cuando estas instituciones han defendido y armonizado históricamente con definiciones coloniales de la cultura y el arte. Se trata de desafíos que deben ser enfrentados.

Es necesario también partir de la premisa de que muy posiblemente las instituciones van a fallar en su deseo de representación de esas prácticas creativas, precisamente por las dificultades que implica dar cuenta de la complejidad de esos procesos de diálogo y negociación entre visualidad y luchas sociales más amplias, de esos varios afueras del mundo del arte en el cual han estado implicadas. Pero es necesario que lo hagan, que intenten construir esas narraciones a pesar de que fallen. Ese es su deber. Así como ha sido siempre el compromiso de las prácticas creativas de oposición y experiencias artísticas politizadas construir espacios de auto-representación y disputa de los significados frente a los poderes y los discursos oficiales habitualmente conservadores. Más aún, debería ser posible imaginar alianzas temporales entre ambas posiciones cuya apuesta sea hacer vibrar y agitar las estructuras del deseo en el campo social.

[20] Esta situación no es exclusiva del contexto peruano. En América Latina se repiten los mismos desbalances en términos de acceso y visibilidad de artistas mujeres en las principales salas de las instituciones, incluso en los museos más progresistas y politizados de la región. En la reciente conferencia inaugural de la exposición "Mónica Mayer. Si tiene dudas… pregunte: una exposición retrocolectiva" –una revisión del trabajo feminista colaborativo de la artista Mónica Mayer–, la curadora Karen Cordero señaló que desde la fundación del MUAC las tres salas principales del museo (1, 2 y 3) no habían presentado jamás una exposición individual de una artista mujer, y sí, naturalmente, varias individuales de artistas hombres. Este y otros casos similares requieren un análisis imposible de hacer en este breve z

Las consecuencias de estos procesos en el ámbito institucional son lo que el activista y artista Gregory Sholette denomina la posibilidad de abrir la puerta de una "redistribución del valor creativo mucho más radical".[21] Es decir, agujerear la larga hegemonía que han tenido conceptos conservadores, en una operación que a su vez permita re-mapear los territorios del mundo del arte bajo otras lógicas de valorización de la producción. Si bien la institución oficial siempre logra, en distinta medida, reorganizar sus discursos y políticas de exhibición bajo parámetros normativos y canónicos, los efectos de esos agujeros permiten que una amplia zona de la producción cultural antagonista deje de ser tan fácilmente ignorada y que pueda, incluso desde su oposición, convertirse en un punto de encuentro y diálogo político con aquellos interesados en una historia radical y politizada del arte y la cultura visual.

Evidentemente, en los tramados y estructuras de representación artística siempre hay puntos de fuga y ocasionalmente alguna artista mujer logra ingresar a las principales salas de los museos y a las grandes ligas del escenario artístico global para quedarse y desestabilizar momentáneamente —aunque no demasiado— los relojes masculinos, blancos, urbanos, heterosexuales y occidentales, que organizan la historia del arte global. Es significativo cómo la condición frágil, residual y en riesgo de los acervos artísticos de artistas mujeres ha convertido hoy esas iniciativas de investigación en tareas decisivas para interpelar políticamente las narrativas del arte institucionalizado. Y es en muy contadas ocasiones que algunas de ellas son 'premiadas' con un celebrado ingreso al canon internacional – piénsese en el caso de Teresa Burga y su presencia en la Bienal de Venecia en 2015, por ejemplo. Cuando eso ocurre, sin embargo, no debemos olvidar que el canon siempre suele ocultar las condiciones que perpetuaron su exclusión.[22]

[21] Sholette explora las posibilidades de construir narrativas de la cultura visual politizada y cómo articular espacios de encuentro entre formas artísticas marginales y antagonistas que existen en las sombras de la industria cultural, dando cuenta de la importancia de esa "materia oscura" creativa para el funcionamiento normativo e institucional del campo del arte. Ver: Gregory Sholette, "Dark Matter. Activist Art and the Counter-Public Sphere", en J. Keri Cronin y Kristy Robertson (eds.), *Imagining Resistance. Visual Culture and Activism in Canada*, Ontario: Wilfrid Laurier University Press, 2011. Versión en español: *Materia oscura. Arte activista y esfera pública de oposición*, traducción de Sonia Muñoz, Cali: Fundación Editorial Archivo del índice, 2015.

[22] Para una reflexión sobre este tema, ver, por ejemplo, Ashton Cooper, "The Problem of the Overlooked Female Artist: An Argument for Enlivening a Stale Model of Discussion", publicado el 10 de enero de 2015 en *hyperallergic.com*. Sobre Burga ver: Miguel A. López y Agustín Pérez Rubio (eds.), *Teresa Burga. Estructuras de Aire / Structures of Air*, Buenos Aires: MALBA, 2015.

Fantasmas, invisibles flâneurs y fotografía

—

Chorrillos de Mariella Agois

—

Rodrigo Quijano

1.

Un año antes de ser inaugurada en mayo de 1981 en la galería La Rama Dorada, gestionada por Martha Zegarra y Hernán Pazos, la serie *Chorrillos* de Mariella Agois apareció en una versión reducida en el número 5/6 de la revista *Hueso Húmero* (HH), fechada en abril-septiembre de 1980. La serie fue publicada en una versión editada de la mano de Mirko Lauer y Mario Montalbetti, dos de los poetas y téoricos de la imagen que estuvieron relacionados de manera indirecta uno, directa el otro, con el histórico proceso de la Fotogalería Secuencia (1977-1980) en la cual participara activa y plenamente Agois.[1]

Chorrillos, es decir, las veintidós imágenes en blanco y negro, en formato 6x6, tomadas con la célebre cámara de plástico Diana F, fabricada en Hong Kong, han llegado hasta nosotros como uno de los momentos más refrescantes de la fotografía peruana de la segunda mitad del siglo pasado. Debido a eso, o quizás en ese mismo movimiento, dichas imágenes llegaron también como antídoto explícito a un momento de creación fotográfica que Montalbetti describiera de manera enfática como *una depresión* en el ensayo que acompañó a las fotos en ese número de la revista.

Montalbetti se refiere con esto a dos cosas: i. a un estancamiento, debido principalmente a un defecto de orientación (y percepción) de la fotografía peruana, a la que acusa de haber optado por Daguerre (es decir, la técnica en manos de expertos), en vez de haber optado por Eastman (la democratización del medio a través de la masificación del aparato Kodak); y ii. de manera estrechamente vinculada al primer punto, a la ausencia de un público (en términos montalbettianos, a la existencia de un "no-público", una fórmula sugerente acerca de su recepción minoritaria y/o para la élite).[2] A través de estos dos puntos, Montalbetti toca dos áreas sensibles de la fotografía peruana (por no decir, dos temas que implican profundamente al conjunto del sistema de la formación y creación artística peruanas): el de la educación/formación y el del público, este último dentro de un esquema más amplio de producción y circulación de obra.

El ensayo de Montalbetti es parte de una considerable lista de intervenciones suyas sobre y desde la fotografía, que se venían acumulando desde el suplemento *La imagen* del diario *La Prensa*

[1] Sobre Secuencia Fotogalería, ver los testimonios de Billy Hare, Fernando La Rosa y Mario Montalbetti en *Secuencia* (21´, 2007) video realizado por Rodrigo Quijano/Philippe Gruenberg del Espacio la Culpable, parcialmente difundido en Televisión Nacional. Más recientemente, *Orígenes de Secuencia* (2016), de Fernando La Rosa. Ambos testimonios coinciden en la enorme dificultad de formarse como fotógrafo en los años 60 y 70. Para otra evaluación sobre la experiencia de Secuencia, ver también un breve desarrollo mío, "Notas incompletas sobre el sitio de la fotografía peruana", en Sharon Lerner (ed.) *Arte Contemporáneo. Colección Museo de Arte de Lima*, Lima: MALI, 2013, pp. 47-61.

[2] Mario Montalbetti. "Sobre fotografía peruana actual", Lima: *Hueso Húmero*, Nos. 5/6, Lima, abril-setiembre, 1980, pp. 90-98.

en los años 70, lo mismo que desde Secuencia Textos, el órgano de difusión de la fotogalería y de cuya edición a mimeógrafo era responsable de manera conjunta con el fotógrafo Billy Hare. Sin embargo, el rasgo de declaración, de manifiesto, y de virtual toma de partido, unidos a un análisis en términos de técnica, medio y recepción (social), hacen de este ensayo el texto central y solitario sobre la fotografía peruana de esos años.

De cara al conservadurismo acerca del medio y su función, y lado a lado del ensayo de Montalbetti, *Chorrillos* hace así su primera aparición pública como alternativa al estancamiento de la fotografía descrito en el ensayo. O, en palabras de Mario Montalbetti, como "vía de salida a la desorientación" en un momento de extravío del proceso de la imagen fotográfica peruana[3]. Con estos términos, en los que *Chorrillos* convive con el ensayo de Montalbetti y con los primeros textos de *Sobrevivir*, el poemario fundamental de Lauer, el número 5/6 de HH se convierte en la principal y primera caja de resonancia de la serie. O, en términos de lo que quisiera enfatizar: *Chorrillos* tuvo una vida y una instancia de legitimación anterior a la galería, producida de mano de la crítica —por inverosímil que esto pueda sonar en el contexto actual, en que es rigurosamente al revés y a menudo con cero crítica de por medio—.

[3] Montalbetti, "Sobre fotografía peruana actual", 1980, p. 97

2.

Hay dos cosas que en principio llaman directamente la atención en las fotografías de *Chorrillos*, hoy reproducida íntegramente en la página web de la artista[4]. En primer lugar está cierto carácter aparentemente amateur que tienen las imágenes y sus tomas movidas, su composición apurada pero sostenida a partir de los matices del blanco y negro y a la que, incluso cuando ésta parece fallar, es el formato equilátero de la película 120 aquello que parece darle un balance. Este último es un detalle que aparece acentuado por el famoso suave y atractivo sombreado que produce el lente de plástico de la Diana en los contornos de la foto. No obstante, en ese mismo registro está además la aparición del encuadre a medio cuerpo o cortado: un detalle que suele suceder en tomas realizadas por disparar sin mirar por el visor y así evitar llamar la atención del o de los fotografiados.

[4] www.mariellagois.com La otra serie también titulada *Chorrillos* que está en el mismo sitio web y está fechada igualmente en 1980 corresponde a imágenes de otro momento y de otra cámara. Una de estas imágenes (la segunda, en esa serie Chorrillos alterna) sirvió de imagen en el afiche de la muestra de 1981 en La Rama Dorada, aunque no llegó a ser exhibida en esa ocasión.

En efecto, en la serie parece haber un repaso apurado del espacio que define hasta hoy la localidad de Chorrillos, su masiva playa de Agua Dulce y sus individuos. Y, de hecho, este es un punto particularmente interesante en el origen de la serie y de la manera en que ésta se realizó en varias incursiones (incluyendo algunas en La Punta) entre 1978 y 1980. Hay muchas versiones acerca de cómo llega una cámara de plástico como la Diana a fines de los 60 a penetrar el canon modernista norteamericano, en donde tanto la delicadeza de la óptica como la del revelado y del copiado, ocupan un lugar central en la configuración del producto final, y hay una sola acerca de cómo llega a manos de Agois.[5] Pero para el caso de esta serie, resulta imprescindible el hecho de la portabilidad de la cámara y su ubicuidad en un lugar en el que socialmente no debía llamar la atención, y de este modo facilitar el acercamiento de la fotógrafa a su objetivo. La poco llamativa cámara de plástico le permitió a Mariella Agois un acceso de otro modo complicado al espacio público popular emergente limeño, que la playa barrial del distrito de Chorrillos y sus malecones representan bien hasta la actualidad.[6]

En lo fundamental, el del acercamiento es además un tema relacionado a una manera de fotografiar que tiene que ver, no sólo con la búsqueda idealizada del *momento* de tipo bressoniano, sino con el desplazamiento que implica la mirada casi etnográfica de una parte de la fotografía norteamericana u occidental del siglo XX.

En cierto modo, y para las necesidades de representación de los discursos humanistas sobre el individuo que recorrieron el siglo XX, la fotografía directa de eso que está 'afuera' (por distinguirla del trabajo de manipulación bajo control en el estudio) y sobre todo en lo que ésta posee como manifestación de una subjetividad, constituye uno de los soportes estéticos del modernismo tardío. Agois es de las primeras artistas locales en asumir la limitación e insatisfacción de este discurso, al punto de posteriormente abandonarlo, junto con el abandono de la fotografía misma, y optar por la práctica de la creación directa de la imagen en la pintura[7]. Pero antes de llegar a ese punto, es justamente la praxis y la costumbre de fotografiar "afuera" y la implicación de atravesar fronteras sociales aquello que lleva a Agois a las playas de Chorrillos y de La Punta. Dicho de otro modo, es la facilitación de movimiento, espacial y social, aquello que la empuja a usar la Diana F y llevar al extremo las varias capacidades y déficits de la

5 Para una buena síntesis del recorrido de la cámara en Estados Unidos y el Perú, ver Juan Enrique Bedoya, *El show de Diana - Perú (1977-1997)*. Lima: Centro Fundación Telefónica, 2014.

6 Mariella Agois, entrevista con la artista 15 de agosto, 2016.

7 "Yo buscaba el control de una imagen sin hacer fotografía de estudio, pero a la vez buscaba algo que ya no tuviera que ver con la idea de fotografiar en la calle, tal como habíamos aprendido". Agois, entrevista con la artista, 15 de agosto, 2016. Mariella Agois parte en 1981 a estudiar al Art Institute of Chicago y deja virtualmente de fotografiar para dedicarse de lleno a la pintura hasta el día de hoy.

cámara de plástico, precisamente como manera de inscribir un término adicional y propio en la representación directa.

En este movimiento se encuentra además implicada la noción del viaje (del *road trip*) y el recorrido, tanto como la práctica generacional de las derivas de fotografía grupal por la ciudad y por el interior del país, que constituyeron grandes experiencias comunes del grupo de Secuencia, a menudo en la afortunada compañía de las grandes figuras que Minor White y Aaron Siskind encarnaron en la tradición fotográfica que se gestaba localmente justo en ese momento. Dentro de la proverbial distinción entre la fotografía como 'espejo' y la fotografía como 'ventana' de Szarkovsky, el gesto de Agois parece el de la búsqueda de una hibridación, de una gestualidad capaz de cederle parte de la responsabilidad del producto final a un dispositivo de alteración de la visión y la sensibilidad hecho enteramente de plástico. El uso de la Diana F por parte de Agois produce en *Chorrillos* el discurso de un enmascaramiento (también un desdoblamiento) estético y social, que en mucho adelanta la relación interpuesta de lo que será más adelante el efecto de los nuevos medios.

3.

Más arriba dije que habían dos cosas que llamaban directamente la atención en *Chorrillos*. La segunda tiene que ver con quiénes son los protagonistas de esas fotos. Las 22 imágenes de *Chorrillos* sintetizan perfectamente bien la proporción de los más de 300 negativos existentes en el archivo de Agois y realizados con la Diana entre 1978 y 1980. Por un lado, un extenso registro del 'afuera' y de las derivas fotográficas de la artista por la ciudad y sus espacios públicos y, por otro, un registro menor aunque intenso de familiares, colegas y amigos, en un perfecto autorretrato generacional que pone en evidencia un momento irrepetible de intercambios entre la fotografía y un grupo particular de escritores de este período, entre ellos Mario Montalbetti y Mirko Lauer. Pero por fuera de este grupo, cuya presencia en la serie queda realzada por el retrato del fotógrafo Fernando La Rosa de espaldas frente al mar, una familiar de la artista y la hija pequeña de uno de los escritores citados, aquellos que están visiblemente haciendo su *aparición* en las imágenes de *Chorrillos* son los pobladores del sector popular emergente de la ciudad.

Decir que en estas imágenes hay *apariciones* en la medida en que ciertas representaciones lo son, voluntariamente o no en ellas, no es quizás una exageración. En la historia de la imagen peruana, por lo menos desde el siglo XVI en adelante, la aparición de la figura popular, mestiza o india (lo mismo que su prolongada *desaparición*) siempre ha tenido la virtud de señalar momentos de importancia específica. Es así, entre muchos otros ejemplos, en la imagen de los vencidos de los Santiagos Mataindios de la pintura colonial; es así en *Autor*, el primer y solitario autorretrato indígena colonial a manos del cronista Huamán Poma en 1516; como lo es con muchos siglos de distancia después el primer autorretrato de Martín Chambi; y es así a principios del siglo XX en el indigenismo y aquello que vendrá en adelante[8]. El punto es que en *Chorrillos*, de Mariella Agois, es en donde estos rasgos hacen también su aparición en el contexto de las coordenadas del modernismo tardío en el Perú[9]. Sólo que a contrapelo de las normas establecidas de la representación culta de ese momento, se realizan a través de la Diana F, la cual, como otras cámaras de plástico previas y posteriores, resulta ser una de las manifestaciones tempranas de la masificación global de la imagen y de la llamada democratización técnica. En términos del manifiesto de Montalbetti, *Chorrillos* es efectivamente el producto del triunfo de Eastman sobre Daguerre, y evidentemente el triunfo por encima del juicio conservador acerca de esta masificación y lo que ésta implica. Y sin embargo, más allá de ese esquema, *Chorrillos* establece elementos distintivos que sugieren una desmarcación de varios ejes previos.

En primer lugar, la elección tomada en el uso de la Diana F deja de ser circunstancial y en absoluto amateur, a medida en que la artista profundiza y asume las limitaciones de la propia cámara como elemento central de sentido. Pero en segundo lugar, el resultado de la incursión en los espacios públicos limeños de la segunda mitad de los años 70, revela algo que una parte importante de la fotografía modernista peruana venía esquivando consciente o inconscientemente en la aparición no documental del sujeto urbano popular local.

El propio Montalbetti tiene también una queja sobre esto y asume (como con el tema del 'no-público') una perspectiva de clase al respecto, subsumiendo el asunto a una larga tradición de la presencia del ojo exotista entre nosotros y sobre los otros. Un

8 Una secuencia histórica de apariciones y obliteraciones que retoma de manera inteligente el trabajo de Daniela Ortiz, *97 empleadas domésticas* (2010-2012). Disponible en daniela-ortiz.com

9 Es preciso señalar que este es también el período de la gran producción de la obras del Chino Domínguez, Hermann Schwarz, Carmen "China" Barrantes y otros, que desde los semanarios *Caretas* y *Marka* registraron las transformaciones de esos años. No obstante, la discusión que desarrollo aquí gira enfocada de manera específica en la fotografía artística y la herencia del modernismo norteamericano entre nosotros.

estigma del cual le costó liberarse a la tradición mexicana de la imagen fotográfica desde fines del XIX, por ejemplo, y que entre nosotros está presente por lo menos desde las visitas de Hiram Bingham en adelante, pasando por Bischoff, Robert Frank, Cohen, con varios nacionales más. Pero la dureza de este juicio de Montalbetti sobre sobre sus pares generacionales sólo puede ser entendida en términos de la necesidad política por producir una imagen fotográfica que acaso pudiera ser el paralelo del discurso antioligárquico, el mismo que ya había hecho su ingreso en el mundo de la imagen peruana poco más que una década antes, a través de los afiches de la Reforma Agraria (RA) de Jesús Ruiz Durand. Pues es en esos afiches en donde el registro mestizo popular reaparece para este período, nada menos que en la coordenada de una modernidad posible en el cruce entre el pop y una postura antioligárquica acerca de la propiedad de la tierra, y la emancipación de las relaciones serviles de trabajo en el campo[10]. En ese contexto, los afiches de la RA son el precedente inmediato de las fotos de Agois y precisamente, es en medio de los años aún frescos de ese encuentro histórico entre eso popular, su sujeto universal en el discurso, y algo llamable moderno nacional en la imagen, el momento en el que surge *Chorrillos* y reaparece ese protagonista.

Casi de inmediato surge la tentación de trazar un paralelo entre la masividad del offset en los afiches pop de la RA y el soporte democratizante de una cámara de plástico, su inevitable efecto en el paradigma de la fotografía modernista norteamericana entre nosotros, su borrosa y fantasmal imagen de verano, su casi imposibilidad de representar y redimir completamente algo que acaso fue, o así parece a la distancia, una temporada fantasmal y pasajera, retratada justamente al paso.

4.

Un halo de distanciamiento poético envuelve las imágenes de Mariella Agois. En muchos aspectos parece mantener un parentesco lejano con el único antecedente posible que combina la melancolía que produce el final de un día de playa, con la sencillez que componen los elementos fotográficos de estas imágenes. Con excepción de las pequeñas fotografías en pinhole del poeta José María Eguren, tomadas en las primeras décadas

[10] Los afiches de la RA fueron además realizados desde las fotos que el propio Ruiz Durand tomara a lo largo y ancho del país, como parte del trabajo de campo emprendido por él bajo comisión oficial del estado. El trabajo de Ruiz Durand como fotógrafo y su rol dentro de la historia local de la imagen es algo que sigue pendiente de una evaluación, en sus abundantes colaboraciones con varias publicaciones y con escritores como Sebastián Salazar Bondy y Mirko Lauer, entre otros.

del siglo XX, en donde aparecen algunas escenas de playa borrosas y granuladas y siluetas no siempre reconocibles, nada se le parece en la historia de la fotografía peruana.[11] En ambos artistas, en todo caso, este parece ser el fruto de una combinación de la precariedad técnica del aparato, con la contemplación furtiva del paseante. Para la realidad de arena negra de las playas de Lima y su luz que rara vez, sino escasamente en verano, produce sombra debido a su tupida atmósfera, la tosca sensibilidad de la Diana F parece recoger lo mejor de una mirada rápida en algunos casos; los casos en los que el barrido rápido del lente de plástico produce una estela adicional de luz sobre los cuerpos, como desintegrándolos de su materialidad, tan furtiva como la del paseante que busca detener esas visiones en fotografía. En otros, aún con el encuadre formalmente detenido, el lente capta el alto contraste del enorme brillo solar y funde las siluetas humanas en la luz. Los adolescentes posando sobre el muelle, o lanzándose en piruetas al mar, producen un efecto único de belleza —casi un eco distante de las estetizadas imágenes del Siskind de *Pleasures and Terrors of Levitation*—, absolutamente distinto y distante de los retratos prístinos de los pares generacionales de Agois.[12]

Sin impostación, sin pose, lo que el lente detiene es también la materia simbólicamente barrosa de la extensión playera popular: gente vestida para un día urbano de trabajo que bajó a tocar el mar, o que en el caso de los niños bajó para encharcarse en él. No son imágenes del lujo de los sentidos de una tarde cualquiera de verano de la clase media limeña; para eso están, en su proporción editadamente disminuída, las fotos de la cotidianeidad doméstica de las amistades y los parientes que aparecen en la serie. Pero son más bien los desconocidos los que en su aparición marcan una diferencia con su llegada a los términos de la fotografía culta, si bien bajo los términos de Eastman y no bajo los de Daguerre. En ese momento, aunque a cuentagotas, lo que parece estar sucediendo en la fotografía peruana, lo mismo que en el conjunto del país, es efectivamente el acceso a los términos de una masificación y la ambivalente pero refrescante salida de los esquemas oligárquicos de aparición/desaparición de la imagen de una mayoría especifíca en esperado camino a una emancipación.[13] Si las fotografías de Agois son las de una paseante y artista en movimiento, aquellos que realizan por primera vez su aparición en esas imágenes

[11] Jorge Villacorta me ha hecho notar que las imágenes playeras de Agois pueden estar también emparentadas con la tradición del pictorialismo local, particularmente en la difusión de la fotografía de contraluces, difundida en publicaciones limeñas de los años 10 y 20s como *Variedades*, precisamente en pleno período egureniano. Al respecto, mi análisis está más relacionado a la preferencia en el uso de una cámara precaria.

[12] Los estupendos retratos de Roberto Fantozzi, por ejemplo. Roberto Fantozzi, *Fotografías*. Lima: Bienal de Fotografía de Lima, 2014.

[13] Con uno o dos años de diferencia, esta es la misma época en que el artista Juan Javier Salazar (1955-2016) produce su famosa serigrafía *Algo va a pasar* (1980), en cuya trama de fondo se percibe el texto que dice "El comunero esperó confiado la resurrección de inkarri tal resurrección ha empezado a cumplirse/ sus hijos analfabetos cholos emergentes se han insolentado con los patrones/ ya no les ceden la vereda indignados e impotentes los viejos señores racistas han emigrado de lima a miraflores/ la nueva generación ha descubierto que las montañas son simples montañas de tierra y no dioses/ hasta ellos ya no ha llegado el inkarrí no necesitan ese dios van a conquistar el poder"

fantasmales del modernismo fotográfico local son sin duda los hasta ese momento invisibles flaneurs de una ciudad en transformación.[14] Pero más en los términos de Robert Frank que de Minor White, por retomar un análisis de la fotografía norteamericana de la misma época[15], Agois se aleja del documento y —de manera parecida a lo que la poesía local había venido planteando y asumiendo como lenguaje desde la postguerra—, deja emerger en *Chorrillos* una suerte de sujeto universal y popular por redimir, desde una perspectiva lírica y subjetiva. Esto es interesante en la medida en que es la herramienta de plástico de una masificación la que se lo permite, aunque sus elementos (formato medio, b/n) sigan siendo los de un acercamiento culto a la imagen en las que, por ejemplo, el color se encuentra ausente.[16]

Durante esos precisos años, Mariella Agois ya había buscado forzar las posibilidades experimentales de la Diana F en diversas formas, trabajando en la combinación y fusión de la imagen con la expresión poética. El resultado de dicho acercamiento está contenido en tres poemas objeto, armados en cajas de madera, espejo y vidrio, que cruzan la visualidad y la palabra, creados por Agois, Lauer y Montalbetti entre 1978 y 1980.[17] Es así que de manera parecida a la vanguardia de los años 20, y aunque de manera muy tímida, esos años reproducen también, y brevemente, el cruce entre visualidad, técnica de reproducción masiva y escritura.[18]Pocas veces censados, estos cruces y experiencias efímeras han pasado desde entonces tiernamente al olvido, luego de haber captado la poca luz de ese período y enseguida desaparecer con él. Acerca de *The Americans*, Kerouac escribió en su introducción que Robert Frank había extraído un triste poema acerca de la cromada América. Yo no puedo evitar pensar en *Chorrillos* como un poema lírico y solar acerca de un momento difícilmente iluminado, y ver a sus nuevos protagonistas sumergiéndose en el mar, para emerger redimidos en las nuevas formas.

5.

Chorrillos es un momento final del modernismo entre nosotros, pero es simultáneamente el preámbulo de una masificación y de una aparición abrumadora de las mayorías en la imagen, en un

[14] Sobre la figura del flaneur como personaje adscrito a la descripción del crecimiento urbano limeño en la fotografía local, que incluye a Agois, a Fernando Castro y a Mariel Vidal, Natalia Majluf y Jorge Villacorta han desarrollado una perspectiva específica, si bien aplicada más al rol del fotógrafo que al de su sujeto de trabajo, en el capítulo "La ciudad emergente" en *Documentos. Tres décadas de fotografía en el Perú*, Lima: Museo de Arte de Lima y Apoyo, 1997, pp. 21-23. Yo me refiero a la puesta en evidencia de un paseante urbano previamente situado en un punto de invisibilización. Aunque aplicado originalmente a la percepción obliterada del rol de la mujer en el contexto del crecimiento urbano europeo de fines del XIX, retomo la fórmula de Elizabeth Wilson en "The Invisible Flaneur", *New Left Review*, I/191 enero-febrero, 1992.

[15] Son los términos de John Szarkowsky en *Windows and Mirrors, American Photography since 1960* (1978), al oponer la mirada descriptiva de Frank frente a la praxis introspectiva de White. En esos términos, Frank habría puesto en evidencia algo que siendo visible había sido "poco percibido".

[16] El color produjo a veces algunos casos de fricciones dentro del canon modernista, como en el caso de la recepción inicial de la obra Eggleston en los 70 por parte de la crítica, cuya reacción con el color estuvo más asociada a la publicidad y a la cotidianeidad prosaica que a la llamada alta cultura. Ver Michael Taussig, "What color is the sacred?", *Critical Inquiry*, Vol. 33, No. 1, otoño, 2006, p. 34

[17] Se trata de los poemas *El secreto de la pirámide* y *Bogart & Bacall* de Lauer y Agois, y el ejercicio mucho más visual de *Lluvia* de Montalbetti y Agois.

[18] Del mismo período es también el notable libro *Cinco rollos de Plus-X* (1978) del fotógrafo Fernando Castro, que combina poesía y foto, en abierta referencia a los *Cinco metros de poemas* (1927) del vanguardista puneño Carlos Oquendo de Amat (1905-1936). El libro de Fernando Castro se reprodujo también, sin fotos, en uno de los números de Secuencia Textos y se encuentra parcialmente reproducido en *www.altamiracave.com/castro1.htm* Véase asímismo

proceso que culturalmente nos define casi nacionalmente el día de hoy. En sus códigos movidos y desenfocados, en la captación desigual de la luz de ese momento y de esa cámara, los elementos fantasmales de *Chorrillos* estaban anunciando procesos y acaso formas sociales con los que desde la distancia ahora podemos hacer un blow out para mirar con mayor detalle. Su instatisfacción con la práctica fotográfica, no obstante, fijó el distanciamiento del medio por parte de Mariella Agois y el inicio de una carrera como pintora de cara a la naciente década del 80. En esa insatisfacción con el medio analógico, nunca real ni fácilmente manipulable desde la forma (social, objetiva, material) específica de los contenidos de "afuera", condujeron a la artista por caminos que le permitieron miradas y procesos más personales. La pintura y la manipulación, lo mismo que el diseño bidimensional, le permitieron esa ansiada salida del documento hacia un registro de abstracción y subjetividad que la herencia de la fotografía modernista entre nosotros no podía entregar como experiencia. Esa crisis, ya debidamente anunciada en la representación y maneras de ese tiempo, constituyó con *Chorrillos* una mirada de paso para la artista. Agois, que había experimentado brevemente el reporterismo y el retrato con desigual éxito, tuvo en dicho paso la ocasión de presentar su propia mirada de procesos en plena emergencia, de gentes y lugares, sin duda de manera apretada, pero exitosamente contenida en las veintidós imágenes de esa serie, cuyo prestigio y valoración no han hecho sino crecer durante este siglo. Hay que decir, antes de acabar aquí, que en cierto modo Agois vió como paseante y en blanco y negro, lo que otros en el mismo período, como el fotógrafo Nicolás Torres Pizarro, nacido en Lima pero hijo de migrantes huancavelicanos, vió y vivió como experiencia real y a todo color y en formas de copiado comercial tamaño "jumbo"(10 x 15 cm).[19] En efecto, el antídoto *eastmaniano* contra el deprimente turismo de clase que criticaba Mario Montalbetti en la fotografía culta de ese momento ya estaba inadvertidamente ahí. Solo que fantasmalmente quizás; casi invisiblemente, sin lugar a dudas. La fotografía peruana de este período no había llegado aún ni a la ubicuidad actual, ni a la que alcanzó durante los terribles años 80, en los tirajes casi ilimitados a través de los medios masivos, o incluso trágicamente en las fotos carnet de los desaparecidos, dislocando así y para siempre, la delicadeza del objeto artesanal único de la imagen modernista, sin duda, pero también su autocontenido intento discursivo por la ilusión y la imagen de un mundo que no existe más.

su reciente texto "Fixing Shadows Contemporary Peruvian Photography 1968-2015 (an inside story)" en *literalmagazine.com/fixing-shadows* Sobre el delicado trabajo de revelado y copiado de Fernando La Rosa heredado de sus célebres maestros norteamericanos, dice: "In a sense, he did with the photographic medium what poetry can do with language". Por otro lado, sugiere una influencia esquiva de Secuencia en posteriores generaciones de fotógrafos.

[19] Nicolás Torres (Lima, 1957) vinculado desde fines de los 70 al circuito y comunidad de la cumbia tropical andina, o música chicha, produjo una obra cuyo archivo cuenta el día de hoy con 60 mil negativos. Nicolás Torres, *Chicha Dreams*, Nueva York: Dashwood Books, 2014.

Chorrillos: Inéditas

Mariella Agois

La serie *Chorillos* (1978-1980) de Mariella Agois es un grupo de 22 fotografías que registran de manera espontánea los días de verano en las playas del distrito de Chorrillos a finales de la década del setenta. Tomadas con la cámara Diana —una cámara barata, de juguete— estas imágenes nos devuelven una mirada próxima sobre una realidad social en transformación, que la artista registra con un aura íntima y nostálgica.

La Serie *Chorrillos* no es solo el proyecto más logrado de experimentación fotográfica en esos años a través del uso de una cámara de plástico, sino que es también uno de los momentos más representativos de impugnación y quiebre de la estética de la fotografía modernista en el Perú.

Chorrillos: Inéditas es un portafolio compuesto por imágenes que Mariella Agois excluyó de su selección fotográfica original y que en esta ocasión ha compilado para hacerlas públicas, por primera vez, en Bisagra003.











Dossier

Vecinos en las buenas y en las malas (trazando escenarios políticos y culturales en América del Sur)

Una visión (empresarial, paranoica y narcótica) del futuro

Claudio Iglesias
Argentina

De repente estás en la calle Caboto, en el barrio de La Boca, pero también estás en otro lugar. Ves guardias de seguridad alrededor de un auto y baldones de plástico cargados de cervezas. Estás por entrar en *Shutdown*, la muestra de Diego Bianchi en la galería Barro, pero en realidad estás por entrar en un tiempo diferente y misterioso. Cruzando la entrada, en la espaciosa galería inaugurada en 2014, es posible perderse en el murmullo de la gente y los sonidos que salen de las esculturas. Es un lugar muy cargado de objetos y estímulos, pero en realidad no ves ni oís nada: solo blanco. Lo lleno, dice el Tao, es lo vacío.

Del portón de entrada hacia afuera, vuelve a hacerse fuerte el silencio del barrio. Es sábado a la noche: no podría haber un contraste más fuerte entre la algarabía eléctrica que recorre la inauguración y la desolación de ese antiguo distrito fabril, que hoy apenas tiene algún movimiento como zona de galpones, entre la avenida Almirante Brown y el río. Ahí está, en esas veredas surcadas por herbajos y ladrillos rotos, el llamado Distrito de las Artes, parte de una estructura mayor de Distritos Creativos del Sur que incluye el del Diseño (Barracas) y el Tecnológico (Parque Patricios). Viniendo desde la avenida, el camino hacia la galería está jalonado por el tradicional paisaje boquense de parrillas y conventillos, y también por una nueva economía que se proyecta en la virtualidad: una sucesión vehemente de grandes terrenos en venta. Ahora sí podés ver lo que todavía no se ve: torres vidriadas, nuevos edificios de oficinas y largos patios reconvertidos en restaurants de cocina fusión, en medio de la polvadera de las excavadoras y los cascos amarillos del personal. Los grillos viven sus últimos días de paz.

Los proyectos artísticos que anidan en La Boca, como los carteles inmobiliarios, parecen una segunda realidad fantasmal sobre la realidad primaria de una zona marginada y expuesta a las corrientes de la inversión en bienes raíces y la industria del arte. La exhibición misma no es más que un sueño en un terreno vacío y fantasmagórico, una especie de showcase de espectros con formato de maqueta y preventa, un oasis de prosperidad cultural sin pasado en un barrio marcado por la historia social y cultural del país. El espeso mundo de La Boca se borra de las paredes recién enduidas y pintadas de blanco. Solo queda el futuro con sus espejismos, que es el único material que tienen a mano los inversionistas.

El tono fantasmal de *Shutdown* realza por su contraste con el entorno, con sus códigos y sus malarias. Pero la sensación de flotar en el aire también queda de manifiesto si se compara esta exhibición con el pasado de Diego Bianchi y con las expectativas recientes de la industria del arte en Buenos Aires, cuya escala y forma de representar lo posible y lo imposible cambiaron en los últimos años, admitiendo un nuevo reparto de jugadores, y cuyo arenero de pruebas es el barrio de La Boca.

Bianchi ya tenía una fijación con el tamaño (y el presupuesto) desde sus comienzos y por eso sus saltos de escala no sorprenden. Pero hasta la muestra en Barro de este año, sus materiales eran la basura, los restos de construcciones, artículos de librería al por mayor, o los insumos más baratos de grandes tiendas como Easy o Home Depot. *Shutdown* no solo estiró su producción en volumen, sino que la encareció. Teléfonos y pantallas intervenidos sorprendían al público, junto a luces LED, perfiles de aluminio y otros insumos con un precio mayor al que venía utilizando. La tapia acanalada como herramienta para perturbar el acceso refina un recurso similar, mucho más barato, ya utilizado en su muestra de 2006: una simple tabla con la que Bianchi tapó la escalera a la calle de la galería Alberto Sendrós, en el barrio de Retiro.

*

Retiro era hasta hace menos de diez años el epicentro del arte en Buenos Aires, y lo había sido así durante más de un siglo. La más longeva de las galerías del mercado primario, Ruth Benzacar, estaba en el corazón de Retiro, hasta que en 2014 se mudó al barrio de Villa Crespo. “El galpón blanco le gana al cubo blanco en todos los niveles: en lo económico, urbanístico y simbólico”, declaró el artista Carlos Huffmann a *La Nación* en esa ocasión.[1] La frase parece sacada de una proclama por ganar espacio y perder tradición a toda marcha. El modelo de la pequeña galería céntrica de repente no alcanzó: para crecer es necesario mudarse. Pero también es necesario un cambio en la estructura social del coleccionismo.

[1] “El arte contemporáneo se está mudando a Villa Crespo”, *La Nación*, Buenos Aires, 27 de noviembre de 2014.

Otra escena boquense tuvo lugar a pocas cuadras de la muestra de Bianchi: la fiesta por los veinticinco años de la feria arteBA en el salón central de la Usina del Arte. La antigua central eléctrica, reconvertida en salón de arte y conciertos por el gobierno porteño, fue por un rato un salón de cumpleaños.

La buena sintonía entre la feria y el gobierno local data de largo. ArteBA es desde comienzos de los dos mil el prototipo de institución que promueve la cultura emprendedora, o más bien: una institución que hizo de los clichés del emprendedorismo una política cultural sostenida. Su apoyo a los galeristas jóvenes, a los nuevos coleccionistas, su mentalidad de *networking* y su ansiedad por el reconocimiento internacional la convirtieron en un modelo perfecto para el tipo de desarrollo cultural que busca el nuevo gobierno. En la fiesta de La Boca, entre helados, luces y globos, esta alianza quedó rubricada.

Y así como arteBA financia a los galeristas jóvenes (al subsidiarles parte del costo de participar y abroquelarlos en el llamado Barrio Joven), el gobierno convirtió al barrio de La Boca en una zona libre de impuestos para la industria del arte, esperando que su desarrollo genere cambios estructurales positivos. Pero la idea de que la industria del arte sea capaz de traccionar el desarrollo del barrio omite que el principal efecto de este sector sobre el contexto es disociatorio. El perímetro de seguridad en la entrada de la muestra de Bianchi dice mucho más sobre sus efectos coyunturales que las visiones de la economía creativa sacada de manuales de *management*. La otra herramienta decisiva del Distrito de las Artes es una línea de créditos blandos para los nuevos emprendimientos, con resultados también obvios. Alcanza, si quedan dudas, con ver los carteles de las inmobiliarias.

El Distrito promueve una ideología que arteBA hizo suya hace tiempo: la idea de que la institucionalidad cultural debe tomar forma *entrepreneurial*. Con sus políticas de fomento al mercado, arteBA fue cocinando a una generación nueva de galeristas y también permitió la consolidación de un tipo de coleccionismo corporativo: cadenas de hoteles, shoppings o

empresas financieras con rimbombantes colecciones de arte contemporáneo. El Distrito de las Artes también está basado en la premisa de que el crecimiento corporativo es el motor del desarrollo, aunque no quede claro qué va a ocurrir con los alquileres y con la gente que vive en La Boca una vez que el círculo se consume y el barrio se convierta en un circuito de alto perfil tapado de cafeterías vidriadas y galerías de arte: las ventajas concretas para los vecinos quedan en una nebulosa de buenas intenciones y gacetillas de prensa.

Casualidad o no, a mediados de enero de 2016 el presidente de la Fundación arteBA, el empresario y coleccionista Alec Oxenford, posteó en su muro de Facebook un largo y razonado artículo del asesor financiero Doug Casey, director de Casey Research, una firma con recomendaciones globales de inversión apuntadas al ahorrista de los Estados Unidos.[2] Casey, con gran trayectoria de negocios en Argentina, decía allí que la formación de un clima de negocios en una nueva Argentina "más acorde con sus tradiciones liberales" era cuestión de tiempo con el reciente cambio de gobierno. Pero sobre todo recomendaba invertir en propiedades, sin perder un segundo. "La misma gente que le tiene pánico al clima de negocios en Argentina, por las cosas terribles que escucha sobre sus finanzas públicas, no muestra recelo alguno para gastarse 700 mil dólares en un horrible departamento de cuarenta metros cuadrados en el guetto de Compton en Los Angeles". Según Casey, las chances de que las propiedades en Buenos Aires comiencen a escalar a precios más parecidos a los de Santiago de Chile o São Paulo es indiscutible. Si les falta impulso, allí está el arte contemporáneo para espolearlas a crecer y ser parte de un sueño transformador del paisaje. Y allí están, para cuidar el sueño, los guardias de seguridad en la puerta de la galería.

[2] "A Huge Change, a Renaissance, and Likely a Boom", publicado en caseyresearch.com el 22 de enero, 2016.

Escenarios de desesperanza: Apuntes sobre la cuestión política cultural en el Ecuador

Paola de la Vega y Alejandro Cevallos
Ecuador

La mejor lucha es la que se hace sin esperanza
Francesc Sabaté i Llopart.

Comenzamos con dos aclaraciones necesarias. La primera, transparentar el lugar desde dónde hablamos: venimos de prácticas de mediación cultural en el territorio, empleando metodologías y conceptos de la educación popular, las prácticas artísticas o la gestión cultural comunitaria. También queremos decir que no somos expertos en política cultural, que los temas que traemos y los enfoques propuestos están marcados por nuestras prácticas, por el escenario de Quito, nuestra ciudad y, por tanto, dejarán varios puntos ciegos. La segunda aclaración sobre este formato. Presentamos la correspondencia electrónica que intercambiamos durante unos días para evitar una edición que desvirtúe el tono de conversación, de entrevista, de dos voces con experiencias distintas.

ALEJANDRO CEVALLOS

Nos invitaron a escribir sobre políticas culturales, considerando los recientes cambios de gobierno en Latinoamérica y sus posibles consecuencias en ellas. Para el caso ecuatoriano, nos tenemos que referir al periodo iniciado con el proceso constituyente del 2008, que incorporó la noción del *Sumak Kausay* (buen vivir), poniendo al Estado como garante de la reproducción de la vida social en un marco de interculturalidad y justicia social, por encima de los intereses de acumulación capitalista. Se declararon los derechos de la naturaleza, abriendo la posibilidad de imaginar en términos legislativos una relación *otra* entre sociedad y ecosistemas. De este proceso surge una nueva institucionalidad. Por ejemplo, algunos ministerios incorporan direcciones interculturales, se apuntala a la economía popular y solidaria y se crea el Ministerio de Cultura.

El nuevo marco constituyente, durante estos nueve años, ha demostrado cierta inutilidad práctica en temas medulares como la autodeterminación de los pueblos indígenas, la búsqueda de alternativas a la economía extractivista, la educación intercultural o la comunicación comunitaria. Generalmente, el marco constitucional ha servido para elaborar un buen discurso de

gobierno. Sin embargo, de manera optimista, también ha servido para abrir una imaginación política sobre lo público y la transformación institucional, ya que permitió una serie de ensayos sobre la relación micro-política instituciones-territorios. Esta experiencia quizás será decisiva para la reconfiguración de los movimientos sociales y sus estrategias, cuando el escenario político actual se debate entre los grupos en el poder, que han pasado de la poesía de la constituyente 2008 al discurso del estado de bienestar, y el resurgimiento —en medio del descontento popular y la crisis económica— de pequeños, dispersos pero peligrosos, partidos políticos conservadores, como el que sorpresivamente tomó la Alcaldía de Quito en 2014.

Con esta breve contextualización, inicio señalando cómo solemos separar la discusión sobre políticas culturales y la de políticas educativas, que desde una perspectiva social están interrelacionadas, especialmente en contextos multiculturales como el nuestro. Durante la última década, hemos visto en el Ecuador un desmantelamiento sistemático de la educación intercultural bilingüe (EIB), una concesión que le hizo el Estado a los feroces movimientos sociales indígenas que venían tejiéndose desde 1940 y que estallan en 1990. Digo concesión porque nunca se consiguió autonomía; siempre existieron condiciones gubernamentales intentando neutralizar la capacidad política de las escuelas comunitarias e indígenas multiplicadas en la ruralidad.

La precarización presupuestaria a la que fue sometida el sistema nacional de EIB, es usada hoy por el mismo Estado para argumentar su intervención, llamándolas despectivamente “escuelas de la pobreza”. Desde el 2005 que Ecuador suscribió la Declaración del Milenio de la ONU, se inició un proceso de “evaluación” que puso en la mira a 5771 escuelas comunitarias, interculturales bilingües, unidocentes, indígenas y de pedagogía no-directiva: cerca del 44% de la población estudiantil. Un número importante de ellas ya han sido cerradas o fusionadas, algunas situadas en territorios comunales en franca resistencia a los proyectos extractivistas del gobierno.

El modelo propuesto por el gobierno: “Las Unidades Educativas del Milenio”, mega planteles para 1000 estudiantes y una matriz arquitectónica a reproducir indistintamente de las

diferencias climáticas, culturales o lingüísticas del territorio. Los argumentos: mayor eficiencia, mejor infraestructura y tecnología y transversalizar el enfoque intercultural en todo el sistema educativo público, aunque sin explicar el modelo pedagógico o la capacitación docente necesarios para dicho propósito. "Lo intercultural no solo es para los indígenas" desde ese discurso se atenta contra la diferencia y autodeterminación educativa de las 14 nacionalidades y 20 pueblos indígenas del Ecuador.[1]

Es clave mencionar también el anuncio del gobierno de ingresar al sistema neoliberal de evaluación PISA, que evalúa estandarizadamente el conocimiento de los estudiantes, sin prestarle atención a sus condiciones de vida, su comunidad educativa o las condiciones materiales en las que trabajan las educadoras.[2]

A pesar de la precariedad, la EIB representa una de las mayores innovaciones en el campo educativo y un espacio de disputa de memorias y pensamiento decolonial. Con este panorama la pregunta es evidente: ¿Cómo impactará en las dinámicas de reproducción cultural, lingüística y política organizativa de comunidades indígenas el desaparecimiento de la escuela comunitaria, indígena, bilingüe? Vinculando política educativa y cultural, me pregunto: ¿Es posible asumir el reto de transverzalizar lo intercultural en campos como la medicina o la propia educación artística, sin reconocer ese espacio de experimentación, aprendizaje y diálogo de saberes que representa la escuela comunitaria, indígena, bilingüe en Latinoamérica?

Estas problemáticas son asociadas a la ruralidad. Sin embargo, tienen una incidencia social amplia. Lo indígena en la ciudad andina contemporánea es constitutivo. En el Centro Histórico de Quito habita el 22% del total de la población autoidentificada como indígena en la ciudad, cuya mayoría trabaja en el comercio popular. Sería útil analizar la gestión cultural pública y la política de patrimonio en Quito bajo esa perspectiva.

PAOLA DE LA VEGA

Si bien, la Constitución de 2008 proporciona instrumentos jurídicos de políticas del reconocimiento a las diversidades

[1] Para una discusión sobre el estado de la educación intercultural bilingue en el Ecuador revisar: "¿Por qué declararon a Correa enemigo de la educación bilingüe?", publicado en *www.planv.com.ec* el 29 de junio del 2015 y el blog *otra-educacion.blogspot.com*

[2] Para una crítica más detallada al sistema de evaluación PISA se puede revisar: "Declaración del Grupo de Trabajo CLACSO Políticas educativas y derecho a la educación en América Latina y el Caribe" publicado en *www.clacso.org.ar el 12 de agosto del 2014.*

identitarias, culturales, y establece el marco para trazar líneas de acción a partir de un Estado que se define como plurinacional e intercultural, determina a la Naturaleza como sujeto de derechos, y además, que no solo los creadores sino que cualquier ciudadano es sujeto de derechos culturales, la concreción del discurso constitucional en políticas culturales, y educativas como dices, ha sido imposibilitada por una perspectiva de gobierno que ha entendido a estos campos no en su potencial político, crítico y transformador, de diálogo y conflicto de las diferencias, sino solamente en su aporte al llamado cambio de matriz productiva y como elemento de desarrollo económico, por no hablar de la capitalización político-partidista que la foto de la diversidad produce.

Sin embargo, este marco constitucional permitió que agentes culturales autónomos y funcionarios públicos críticos abran fisuras a través de propuestas que miran lo cultural más allá de proyecciones industriales: del cine, por ejemplo, que en Ecuador es la práctica que mayor inversión y crecimiento tuvo recientemente, del patrimonio desproblematizado en su estrecha vinculación con la industria turística, o las artes en su producción de actividades masivas y de pretensión cosmopolita como los festivales emblemáticos: el Festival de Teatro de Loja, que a decir del Ministro de Cultura y Patrimonio, Raúl Vallejo, resulta espejo del Festival de Avignon; o el Festival de la Luz, que según el Alcalde de Quito, Mauricio Rodas, iguala al de Lyon.

La cultura del espectáculo, del entretenimiento, es decir, del gasto público, no de la inversión, sumada a la idea de un arte salvífico, terapéutico, de lucha contra la pobreza, han contribuido a despolitizar a la cultura como recurso crítico, de mirada plural, heterogénea, capaz de trabajar sobre las relaciones de poder entre culturas.

El hecho de que hasta ahora ni la Secretaría de Cultura de Quito, ni el Ministerio de Cultura y Patrimonio del Ecuador tengan documentos de políticas culturales, evidencia cómo el gobierno local y central han mirado a la cultura y cómo ha trabajado con ella. A esto sumémosle los procesos tecno-burocráticos que han impedido construir otros modelos de participación y gobernanza en la institucionalidad cultural pública, y el tipo de Estado que tenemos hoy, que bajo el discurso de la necesidad de refundar

lo público, de fortalecer la institucionalidad, ha forjado una estructura centralista, desmantelando formas de autonomía, autogestión y autodeterminación.

De otro lado, el marco constitucional actual posibilita un debate para quienes dinamizamos la academia de gestión cultural: la reproducción cultural, lingüística y política organizativa que se genera desde la existencia de escuelas interculturales y otros espacios educativos, aportan a debatir una epistemología de la gestión cultural latinoamericana que pone en crisis modelos hegemónicos de gestión cultural imperantes desde los noventa. Estas reflexiones, muy articuladas a la Constitución del 2008, casi no han repercutido en la construcción de políticas culturales. Considerando estos antecedentes, y preguntándome por la gestión del patrimonio en la ciudad, te dejo esta idea: esa reproducción cultural que señalabas, que resulta un ejercicio político por el derecho a la diferencia, implica formas de organizar el tiempo, la vida comunitaria, comprender la economía y el trabajo, ajenos a los paradigmas de la eficacia, eficiencia, planificación y rentabilidad, que promovió la gestión en los noventa. También tiene que ver con las formas de nombrar, y los sentidos que se entretejen en la cosmovisión inherente a una lengua. Creo, además, que estas otras formas de movilización de lo simbólico que continúan asociadas a lo rural, a pueblos y nacionalidades indígenas, ocurren en lo urbano, pero más que eso, que ocurren en lo que Silvia Rivera llama *escenarios transculturales*, lo que complejiza sus prácticas y problematiza la representación oficial de lo indígena y su memoria. ¿Cómo pensar lo patrimonial en este tipo de escenarios transculturales? La política cultural de la ciudad, y del patrimonio, no ha mirado estos problemas. Ha estado centrada en el impulso de Quito como marca ciudad, el espectáculo, la regeneración urbana aliada a capitales privados, la diversidad celebratoria de los noventa, y claro, la economía creativa.

ALEJANDRO CEVALLOS

Sumemos una línea de sucesos que grafiquen las tensiones y disputas que mencionas, entre gestión cultural pública y la política de patrimonio desde una perspectiva intercultural.

Estamos casi a diez años de la "revitalización" del barrio La Ronda, que una vez declarado de interés patrimonial, expulsó a todos sus habitantes y reemplazó los usos del suelo por el comercio y servicios para el turismo. Este suceso fue el más visible, pero ha estado acompañado de una campaña constante más o menos violenta, contra el comercio popular, que en Quito es mayoritariamente indígena, y la "regeneración" de áreas urbanas patrimoniales. En esta década, el Mercado San Roque, una de las mayores redes de economía popular, ubicado en el centro de la ciudad, ha sufrido amenazas de reubicación, reducción de escala y de control por parte de las autoridades, a pesar de ser un espacio de reproducción de la lengua kichwa y de saberes ancestrales como la medicina natural. Este tipo de acciones de política urbanística tuvieron un correlato desde instituciones culturales como los museos, con proyectos de recuperación de memoria social y activación del espacio público, que a pesar del tono crítico que pudieran tener, resultaron funcionales a la fórmula cultura - urbanismo de regeneración.

En el periodo municipal de Quito 2009 – 2014, reconozco fisuras que promovieron ciertos modelos sociales y culturales participativos; por ejemplo, la inversión en 43 Centros de Desarrollo Comunitario distribuidos en parroquias urbanas y rurales, impulsó la gestión cultural descentralizada y una inédita incorporación a la seguridad laboral y social de 90 artistas-educadores con proyectos de formación y emprendimiento comunitario. A cargo de la Fundación Museos, se restructuró el Salón Mariano Aguilera, un premio de artes visuales de alcance nacional, inaugurando el incentivo a la investigación desde las artes o el desarrollo de proyectos de educación artística. Los museos instituyeron la mediación comunitaria como un campo interdisciplinario que tejía colaboraciones entre museos y agendas comunitarias desde una perspectiva crítica, alejándose del celebratorio discurso de la "responsabilidad social".

Estas acciones conllevaron contradicciones y problemáticas, pero contrastaron con la aburrida política del evento, la preservación y celebración del patrimonio. En 2015 regresa un gobierno conservador y vemos que el mayor problema ha sido no asegurar un marco de política institucional pública

que mantuviera estos espacios de trabajo como enclaves críticos en la institución. Quizás esta inestabilidad se debe también a la falta de rectoría del Ministerio de Cultura y Patrimonio, que en 9 años tuvo 9 ministros.

PAOLA DE LA VEGA

Sobre la debilidad institucional, creo que no hemos tenido institucionalidad cultural, han existido intentos de construirla, pero bajo un paradigma: las instituciones-persona. Desde la Casa de la Cultura (1944) y su fundador Benjamín Carrión, hasta las últimas administraciones públicas: todos han sido proyectos personales, agendas individuales y de su circuito próximo, posicionadas como de interés público. Por el contrario, los intentos por posibilitar mecanismos jurídicos, de gobernanza participativa, de fortalecimiento institucional han sido tremendamente débiles. Y creo que aunque se intente sentar bases para construir institución, aparece nuevamente una disputa de poder constante relacionada a la misma matriz colonial, donde los altos mandos en cultura son la personificación de favores políticos, redes clientelares de larga data, uso de capital racial y la clase (de qué familia vienes, cuánto capital social tienes…), y también de género, por ejemplo, en la división del trabajo cultural (ni una sola mujer ha sido Presidenta de la Casa de la Cultura Ecuatoriana).

A propósito de la Casa de la Cultura Ecuatoriana, un asunto crucial en juego para la política cultural en el país es la aprobación del proyecto de Ley Orgánica de Cultura, actualmente en debate en la Asamblea Nacional. El Ministerio de Cultura del Ecuador se creó en 2007 por Decreto Presidencial, absorbiendo de forma inmediatista, no planificada, una serie de competencias, heredando funcionarios y estructuras administrativas culturales de instituciones anteriores y sin una Ley de Cultura vigente.

Es decir, un Ministerio que apenas está definiéndose como institución. Nueve años después, el gobierno ha anunciado que la aprobación de la Ley de Cultura es una deuda "urgente" por mandato constituyente. ¿Por qué esta declaración en plena campaña electoral, cuando el fisco requiere más

contribuyentes y aportantes al sistema de seguridad social? Entre las prioridades de la Ley está conformar un Sistema Nacional de Cultura, crear nuevos institutos, el reconocimiento del trabajo cultural y derechos laborales de artistas, gestores y otros trabajadores de la cultura, y el cambio de modelo de gestión de la Casa de la Cultura Ecuatoriana. El proyecto de Ley está detenido por presión de empresarios de salas de cine, que rechazan un impuesto a la proyección de películas extranjeras, pero lo cierto es que este debate ocurre en un contexto de agotamiento del sector cultural, de binarismo político (anti o pro Correísta), de precarización del trabajo artístico, de fragmentación, de incredulidad y de modelos de gestión "independiente" forjados a la sombra de la subvención pública o de la contratación pública de servicios culturales.

Finalmente, la administración pública cultural, al igual que otras instancias de gobierno, atraviesa una recesión económica, que afecta a todos, especialmente a quienes de forma independiente financiamos nuestros proyectos con recursos públicos, durante esta última década. Esta crisis ha impulsado indirectamente la reconfiguración de modelos autónomos de gestión cultural que emergen con mucha fuerza. Eso me alegra. Ahora nos toca pensar los cómos, en este contexto de crisis que hemos explicado. Es un reto inmenso.

ALEJANDRO CEVALLOS

El diálogo con territorios y comunidades teje compromisos no previstos, nos muestra de manera desbordante las conexiones entre economías, educación, organización social, y en este sentido, la cuestión cultural como la venimos entendiendo dentro de marcos institucionales puede resultar un campo bastante restrictivo. Para mí, la emergencia de formas autogestivas son valiosas en la medida que se piensen más allá de la "producción cultural" en sí, como si este fuera un campo autónomo desligado de las tareas y cuidados de reproducción de la vida (educar, alimentar, vestir, trabajar). Me refiero a que esas formas autogestivas tienen como posibilidad exceder los circuitos y escenarios artístico-culturales, hacer alianzas con agentes que trabajan por fuera del paraguas de "lo cultural" y

ensayar formas cooperativas. Así quizás podamos pasar a pensar y relacionarnos con la cultura como un bien común y no como un asunto administrado por el Estado.

escultura impermanente

Rita Ponce de León

8 de marzo - 3 de junio 2017

Proyecto AMIL
Centro Commercial Camino Real
Lima

www.proyectoamil.org



Paradojas y ficciones de la descolonización en Bolivia

Valeria Paz Moscoso
Bolivia

El debate que se generó hace poco respecto a la "impostura" atribuida a los artistas de "Lo normal" cuando abordaron el mundo indígena (vistiendo y travistiéndose de cholas),[1] motiva la revisión, en este breve texto, de los mandatos invisibles y las paradojas que subyacen en la sociedad y en el sistema artístico en el país. Se propone más específicamente una reflexión sobre la manera en la que el arte se relaciona con el discurso descolonizador y se explora, por otro lado, el papel de las ficciones en este sentido.

Entre los antecedentes de este tipo de discusión, se encuentran los escritos del crítico Carlos Salazar Mostajo quien en los años ochenta distinguía a los "verdaderos" pintores indigenistas, los que representaban al indio con una estética indicativa de una intención de lucha y rebelión, de los falsos y decorativos artistas indianistas que retrataban al indio idealizado y sumiso. El artista Roberto Valcárcel también se adelantó a esta discusión, cuando a mediados de los noventa, en plena efervescencia de una nueva constitución que definía a Bolivia como un país pluricultural y multiétnico, cuestionó con su obra, irónicamente titulada *Cruz cuadrada*, la adopción oportunista de símbolos indígenas que el sector criollo asumía sin cuestionar sus implicaciones. Más recientemente, cuando le preguntaron su opinión de la descolonización que llevaba adelante el gobierno de Evo Morales, Valcárcel sugirió el carácter ilusorio de esta empresa en su provocativa y sucinta respuesta: "Comencemos por (descolonizar) el fútbol".[2] A continuación, se exponen algunos ejemplos de la manera en que se confirman y cuestionan en el arte contemporáneo boliviano los postulados de lo que el Estado define como una nueva era, que se caracteriza por su vocación por establecer verdades, y que busca reescribirse prescindiendo de su herencia europea, y de sus vínculos con la cultura y las prácticas del capitalismo global.

En 2006, como preludio a la inauguración del gobierno de Evo Morales, se organizó la exposición colectiva *Coca, coca, coca* en la que Gastón Ugalde, uno de los artistas bolivianos más reconocidos en el exterior, presentó un conjunto de retratos realizados con hojas de coca, empleando una técnica que venía utilizando desde fines de los años ochenta con la que representaba a héroes indígenas anónimos. El éxito internacional de la obra de Ugalde, con obras que se remiten al mundo indígena, sus reivindicaciones y mitos en un lenguaje contemporáneo,

1 "Lo normal" fue una exposición curada por María Teresa Rojas y María Isabel Villagomez presentada en julio de 2016 en el Centro Cultural de España en La Paz, en la que se cuestiona la heteronormatividad del discurso descolonizador. En sus obras, los artistas que participaron en la exposición – Galo Coca, Adriana Bravo y Andrés Mallo – indagaron en la cultura y estética de la burguesía aymara. Vestirse como el personaje femenino de esta burguesía, la chola (con pollera, manta, sombrero y joyas), fue un motivo distintivo de las obras de Mallo y Bravo.

2 Roberto Valcárcel, Entrevista con la autora, Santa Cruz de la Sierra, 31 de agosto de 2013.

sugiere un escenario paradójico para los artistas bolivianos de la "nueva era". En tanto este tipo de arte representa lo que se espera del arte boliviano contemporáneo, constituye también un nuevo paradigma a descolonizar.

En los primeros años del gobierno de Morales, una de las paradojas del impulso descolonizador se manifestó, por otro lado, en el hecho de que Mamani Mamani, un artista de origen indígena que se promociona posando y vistiendo como "príncipe aymara" (y se refiere a las mujeres jóvenes como sus "ñustas" o princesas incas) se haya convertido en el artista que vende más en Bolivia.[3] La popularidad de Mamani Mamani en el país no sólo responde a la estética decorativa y comercial de su pintura – temas indígenas y símbolos prehispánicos en coloridos cuadros, de simple concepto, forma y elaboración – sino a su habilidad para promoverse usando las estrategias de mercadeo del más puro capitalismo.

[3] Mamani Mamani cuenta con clientes extranjeros y bolivianos, entre los que se incluyen los miembros de la nueva burguesía aymara para quienes pinta y diseña los motivos de los trajes de la fiesta católica del Gran Poder y el exterior de casas y edificios en la ciudad de El Alto.

En contraposición con este tipo de obras, *Guamán,* de Andrés Pereira, indaga con humor en los dispositivos de inserción de la burguesía criolla y la clase política en esta "nueva era". Los gestos de manos y pies, tomados de las ilustraciones del cronista indígena Guamán Poma de Ayala, reproducidos en alambre y fierro forjado, recuerdan el uso de motivos indígenas como estrategia de legitimación y remiten, en particular, al traje de novia, usado por la esposa del actual vicepresidente en la celebración de su boda en el sitio prehispánico de Tiwanaku. La 'guamanización' criolla aludida en esta obra también puede considerarse como una analogía inversa de la construcción de la mujer boliviana en objeto de deseo según los cánones de la industria cultural capitalista, tal como se evidenció recientemente en la salida a la luz de la belleza súper-producida –y otros temas de no menor importancia– de la ex novia del presidente Evo Morales, Gabriela Zapata. El artista Julio Gonzalez también recurre al disfraz pero invirtiendo la lógica de inserción de los criollos en la nueva era en su obra *Contacto*, una serie de acciones en las que se desviste para fotografiarse desnudo en diferentes lugares del paisaje doméstico y urbano. Las acciones de Gonzalez culminan en fotografías en las que posa como la pareja de un hombre de piel morena maquillado y travestido de chola (con los aretes de oro, la manta, pollera y sombrero característicos).

Decodifica, una de las obras más recientes de Aruma-Sandra De Berduccy, presentada en la exposición *Grindio* de 2015,[4] recupera la técnica del tejido prehispánico de Tiwanaku para crear una matriz que puede ser descifrada mediante una aplicación para leer código QR. Las investigaciones de la artista con electrónica, microcontroladores, programación y electroquímica contradicen los postulados descolonizadores de la carrera de artes de la universidad estatal (UMSA) – de donde se graduó – en los cuales se rechaza los nuevos lenguajes del arte por considerarse como expresión de la penetración occidental y capitalista en Bolivia.

En *Reino del terror,* obra presentada por Santiago Contreras en la misma exposición, se establece una analogía entre fotografías intervenidas referidas al mito del cerro Mururata y las reproducciones de la decapitación de Luis XVI. Si bien a partir de estas imágenes se puede tejer un paralelismo entre la Revolución Francesa y la historia reciente boliviana, para el artista, esta representación también explora los artificios con los que se inscribe la historia de Bolivia en la historia occidental (y viceversa).

El colectivo Perros Petardos de Oruro logró un premio en la Bienal SIART 2016 con la acción-instalación *Lo que quieren las raíces*, un acto, a la vez, de resistencia física y ofrenda a deidades indígenas (la Pachamama y el Tío de la mina), en el que los artistas revisitan sus historias personales y la historia de Bolivia, mientras acompañan la descomposición de un árbol en una mina. En esta acción queda en entredicho la contradicción de matar un árbol para reivindicar una cultura de respeto a la naturaleza; analogía quizás también de un discurso estatal en el que la defensa e idealización de la cosmovisión indígena se contrapone con proyectos anti-ecológicos y en contra de los derechos indígenas.

El proceso descolonizador estatal ha venido acompañado de la incorporación de un grupo de origen indígena en la burguesía que encarna en su comportamiento grandes contradicciones respecto al discurso descolonizador. Este grupo, que surge gracias a su fácil asimilación al capitalismo global, ostenta un gusto por el artificio, que se manifiesta, por ejemplo, en el despliegue de sus fiestas dedicadas a santos patronales de

[4] "Grindio", el título de la última bienal *Contextos*, se refiere a un término acuñado por el presidente Evo Morales, un juego con las palabras "gringo" e "indio", para dirigirse públicamente, con un lenguaje "descolonizado", al Gringo Gonzales, el actual presidente del Senado y representante del partido oficial.

origen católico, en la exhibición de símbolos prehispánicos en contraposición con elementos de películas de Hollywood o del emblemático logotipo de Apple, y en la estética grandilocuente, vistosa, colorida y adornada de sus trajes festivos y de su nueva arquitectura. Esta estética "mestiza", y que ahora está muy de moda,[5] es uno de los motivos que ha llamado más la atención de los artistas y curadores bolivianos en los últimos años.[6]

Los artificios y contradicciones de la dinámica social y artística en Bolivia, dejan claro que en la discusión sobre las imposturas de la práctica artística quedó en el tintero la reflexión sobre cómo las ficciones también pueden convertirse en estrategias para desmantelar el autoritarismo implícito en las "verdades" y mandatos invisibles que dicta el Estado y que se reproducen en el sistema artístico. Nos recuerdan que las ficciones no son sólo parte esencial del arte sino que pueden ser útiles para imaginar un arte y sociedad más allá de las colonialidades que prevalecen y las nuevas que se construyen, día a día, en la Bolivia "descolonizada".

5 La inserción de esta estética mestiza en la industria cultural – cuya figura emblemática es la chola – se manifiesta desde concursos de belleza (como la Miss Cholita-La Paz o Alteña), en la lucha libre de cholitas en El Alto, en los diseños de moda inspirados en la indumentaria chola y en la nueva arquitectura de los salones de fiesta y edificios de El Alto. Su más reciente materialización fue un "Electropreste", una fiesta-espectáculo de música electrónica que se llevó a cabo hace unos meses en un salón de fiesta de El Alto.

6 Ejemplos de exposiciones inspiradas en este tema o con obras que lo abordan directa o indirectamente son las propuestas curatoriales Chojcho Men (2014), curada por José Ballivián, Grindio (IV Bienal de Arte Contemporáneo Contextos, 2015), curada por Rodrigo Rada y Ramiro Garavito y la mencionada "Lo Normal" (2016).

Prácticas artísticas y políticas culturales en Colombia

Jaime Cerón
Colombia

En muchos países de América Latina, el ingreso a la modernidad estuvo acompañado de nuevas formas de colonialidad que mantuvieron debilitadas las estructuras institucionales que se erigieron como consecuencia de los procesos de independencia del siglo XIX. En el campo del arte colombiano esas primeras instituciones que emergieron fueron el Museo Nacional de Colombia en 1823 (llamado originalmente, Museo Nacional de Historia Natural) y la Escuela de Bellas Artes en 1886 (que es actualmente la Escuela de Artes Plásticas de la Universidad Nacional de Colombia). Esas dos instituciones serían claves en la conformación de la modernidad artística en el país y a lo largo del siglo XX serían los lugares de enunciación de los lineamientos que podrían entenderse como los antecedentes de las actuales políticas culturales en el país. Cuando se fundó la Escuela, se realizó la primera exposición de arte colombiano y durante la primera mitad del siglo XX se organizaron varias exhibiciones similares en el Museo Nacional, que en algunos casos agregaron la palabra moderno al término arte. Este mismo museo sería la sede de 20 versiones del Salón Anual de Artistas Colombianos, en diferentes momentos entre 1950 y 1986.

En 1967 se creó el Instituto Colombiano de Cultura, identificado con la sigla Colcultura, que desde entonces se hizo cargo tanto del Museo Nacional, como de los Salones Nacionales de Artistas (entre muchos proyectos y escenarios que le fueron transferidos). Esta institución delineó los primeros intentos de pensar las políticas culturales en Colombia, al esbozar documentos para orientar la actividad museal, el fomento a la lectura, el apoyo al teatro, la música y las artes plásticas. Colcultura partía de la base de que el papel del estado frente al arte es el de apoyar la creación artística de modo que impulsó la realización de salones de arte, tanto los Salones Anuales de Artistas Colombianos, creados en 1940, como unos Salones Regionales de Artistas de los que se realizaron 4 versiones a partir de 1976. El apoyo era entendido como dar a conocer el trabajo creativo al público y beneficiar puntualmente a los artistas que recibían los premios. Luego se crearon becas nacionales de creación y premios nacionales de arte que funcionaban de forma independiente a los salones. Estos salones también contaron con catálogos que fueron otras plataformas de apoyo al arte. Durante sus 40 años de existencia, Colcultura mantuvo esa mirada, que solo llegó a complejizarse en los años posteriores.

En 1991, mediante una asamblea constituyente se generó una nueva constitución política para Colombia que se basó en un enfoque pluriétnico y multicultural, con libertad de cultos y definido como un Estado social de derecho. Como efecto de la reglamentación de esa nueva constitución, en 1997 se firmó una ley general de cultura que transformó Colcultura en el Ministerio de Cultura, que comenzó a operar en 1998. Dado que la constitución y esta ley regulan la gestión pública y cultural en todos los niveles territoriales nacional, departamental, distrital y municipal, todos los planes de gobierno de dichos entes territoriales deben incluir acciones de cultura que tengan su mismo horizonte político. Desde ese ministerio se suscribió el Plan Nacional de las Artes, que tenía vigencia de una década (dos períodos y medio de gobierno) y se realizaron compendios de todos los lineamientos vigentes en términos de políticas culturales en el país, cuyas versiones digitales aún pueden descargarse de la página web del Ministerio. Actualmente se encuentra en proceso de implementación, un Plan Nacional de las Artes que fue reformulado a partir de 2013. El reto desde la formalización de la constitución, así como de la ley de cultura, ha sido cómo conciliar los planes de gobierno de cada ente territorial y sus respectivas metas, con estas políticas. No ha sido una tarea fácil y por esa razón no ha habido cambios sustanciales en dichos planes, pues a pesar de los énfasis concretos que planteen, deben mantener concordancia con los lineamientos de política que son su marco legal.

Dada la estructura política de Colombia, la ciudad de Bogotá opera como Distrito Capital y posee autonomía política y administrativa de forma tal que tiene funciones similares al estado nacional. En 1978 el Distrito creó un Instituto de Cultura, que al igual que Colcultura, recibió todos los proyectos, programas y escenarios que tenían que ver con los campos artísticos y culturales que pertenecían a la ciudad y que venían siendo administrados desde la Secretaría de Educación. Cuando la Nación promulgó la ley de cultura, el Distrito suscribió decretos que intentaron viabilizar marcos de referencia para una política cultural en la ciudad. Fue así como tomó forma el Sistema Distrital de Cultura que se conformó por consejos locales de cultura, por consejos distritales de áreas artísticas y por un Consejo Distrital de Cultura. Los consejos distritales de áreas artísticas se conformaron inicialmente por representantes

de los artistas, los espacios de circulación y las entidades de formación. En el caso del Consejo Distrital de Artes Plásticas, había artistas, curadores y profesores de las facultades de arte, elegidos por sus representados en una asamblea.

Durante los siguientes 5 años se conformó una mesa de trabajo que dio forma a un documento denominado Políticas Distritales de Cultura 2004-2016, al cual hicieron aportes todas las personas que integraban las instancias de participación del Sistema Distrital de Cultura y que próximamente será reemplazado mediante un nuevo ejercicio. Este documento toma su aproximación al arte y la cultura, en la noción de campo esbozada por Pierre Bourdieu. Basándose en este autor, así como en James Clifford, el documento señala que una definición del campo del arte y la cultura debe apuntar no sólo a mostrar el proceso continuo de resignificación a que están sometidos sus objetos, discursos e instituciones, sino también evidenciar las dinámicas de exclusión / inclusión que se negocian en torno a la cultura. Esta aproximación se planteó como un marco de referencia teórico que no define lo que es o no es cultura, sino que construye una plataforma conceptual para pensar la cultura. Esta noción de campo implicó partir de la premisa de que el arte no se basa en la generación de objetos, sino que es necesario interpretar sus procesos como prácticas sociales que llevan a cabo diversos agentes sociales que trabajan en áreas y dimensiones diversas. Solo desde ahí era factible formular de manera integral y transversal las intervenciones públicas y privadas que ocurrían en el ámbito cultural. Por eso en el entorno conceptual de este documento se dice:

“Para nuestros propósitos es necesario mencionar el giro radical que marca el paso de una definición del arte y la cultura como objetos para la apreciación, la exhibición y el consumo a una que los considera como prácticas sociales. Según esta perspectiva, la cultura y el arte son un campo que articula instituciones, profesiones, disciplinas académicas y públicos en torno a prácticas de formación, investigación, creación, circulación, así como de apropiación. El análisis contemporáneo aborda el campo como una red de significados en conflicto que al nombrar, valorar, clasificar y distinguir objetos o procesos como artísticos o no artísticos, culturales o no culturales, da lugar a dinámicas sociales y políticas que movilizan relaciones

de poder. El campo del arte y la cultura es un territorio de conflicto social donde tienen lugar disputas por la producción y acumulación de capital cultural entre los distintos sectores sociales.”

A partir de este documento, se estructuraron las actividades artísticas que surgen de las políticas culturales considerando cinco dimensiones: Creación, Formación, Circulación, Investigación y Apropiación. Desde este punto de vista se complejizó la idea de que el papel del estado es apoyar la creación artística porque se hizo evidente que lo que es necesario es el fortalecimiento del campo del arte en todas sus dimensiones. Asimismo, se consideraron otras variables como la relación entre dichas dimensiones con procesos de planeación, organización, fomento e información, que es en donde emerge el papel del estado dentro del campo del arte. Al cruzar las dimensiones, que implican el esfuerzo cruzado de entidades, profesionales y campos de saber, con las prácticas de Creación, Formación, Circulación, Investigación y Apropiación, desarrollados por agentes sociales como los artistas, docentes, curadores, críticos y mediadores (entre otros) surge una matriz de áreas de intervención que muestran el rol del estado y la sociedad civil dentro del campo.

Esta concepción ha sido adoptada en parte dentro del nivel nacional, así como en algunas ciudades y departamentos. Por esta razón, las instituciones públicas dedicadas al arte y la cultura generan actualmente portafolios de estímulos conformados por premios, becas, pasantías y residencias y las enfocan en apoyar espacios de circulación, o publicaciones, o exhibiciones, o proyectos de investigación, o proyectos de curaduría, o programas de mediación, o proyectos de formación y por supuesto que también proyectos de creación. No todos estos programas guardan una estricta similitud pero sí se enfocan en los mismos horizontes de sentido, porque de otro modo simplemente serían ilegales.

Líneas	Formación	Investigación	Creación	Circulación	Apropiación
Formación	Organización, planeación, fomento e información de la formación	Investigación pedagógica	Procesos educativos orientados a la creación	Puesta en escena pública de proyectos pedagógicos	Apropiación de procesos pedagógicos
Investigación	Formación de investigadores, críticos y periodistas culturales	Organización, planeación, fomento e información de la investigación	Investigación orientada a la creación	Puesta en escena pública de investigación crítica y peridismo cultural	Apropiación de procesos de investigación, crítica y periodismo cultural
Creación	Formación artística y cultural	Investigación en procesos de creación	Organización, planeación, fomento e información de la creación cultural y artística	Puesta en escena pública de proyectos de creación	Apropiación de procesos artísticos y culturales
Circulación	Formación de profesionales de las industrias culturales	Investigación en circulación	Procesos de creación a partir de la circulación	Organización, planeación, fomento e información de la circulación	Apropiación de procesos de circulación
Apropiación	Formación de públicos	Investigación en procesos de consumo y apropiación cultural	Creación a partir de procesos de apropiación	Puesta en escena pública de proyectos de creación	Organización, planeación, fomento e información de la apropiación

Tras la cultura pública. Financiamiento cultural en Brasil

Pablo Lafuente
Brasil

Iniciar hoy una conversación sobre financiamiento público de la cultura en Brasil crea una sensación de frivolidad. Con una enmienda constitucional orquestada por el gobierno golpista de Michel Temer, en vías de aprobación, que pretende congelar el tope de gasto federal por 20 años; con un tribunal supremo federal (STF) que limita el derecho de huelga, al decretar la interrupción del salario para funcionarios que entren en acción sindical; con aproximadamente 1,200 escuelas y 170 universidades ocupadas en el país, algunas siendo 'desocupadas' por la Policía Militar sin mandato judicial, otras con mandato judicial que permite prácticas de tortura; con abusos policiales (incluyendo asesinatos) que continúan o aumentan, especialmente en las periferias y contra las poblaciones negras…el corazón llama para otras urgencias. Urgencias que muestran cuán difícil es la movilización política en el país – excepto, tal vez, para los jóvenes y los indígenas – aún cuando las decisiones que son tomadas y las propias instancias de decisión se manifiestan un día tras otro como claramente ilegítimas.

Hablar de cultura, hoy, sobre y con el gobierno de Brasil, en cualquiera de sus instancias, parece fútil, incluso cómplice. ¿Cómo es posible una interlocución con un gobierno ilegítimo, si no en forma de protesta, de violencia como respuesta a la violencia originaria en la que se fundamentan las estructuras del poder del país desde su fundación? ¿Y cómo esa violencia conseguiría proponer una negociación sobre la mejor manera de contribuir, desde las administraciones públicas, a la cultura? ¿Podría, de hecho, esa interlocución ser una trampa, un camino errado, que legitima al mismo tiempo que paraliza?

Brasil, un territorio extremadamente extenso, receptor de múltiples migraciones voluntarias y forzadas, y por ello, un lugar de enorme diversidad cultural; es también un país en el que esa cultura fue raramente apoyada por el estado, ya sea en su creación, producción o transmisión. En ocasiones, el propio estado tomó como suya la tarea de extinguirla, como en el caso de las culturas originarias –con varios proyectos estatales de 'emancipación' indígena que hoy continúan con la escasa demarcación de tierras y en la imposibilidad de oficializar las lenguas indígenas como medios de educación y transmisión de saberes. Y que, a pesar de ello, esas culturas perduran, vivas, vibrantes.

La cultura 'oficial', desde la reinstauración de la democracia en 1988 (una democracia cuanto menos frágil, en la cual intereses oligárquicos están a menudo al mando), confía en dos mecanismos: 'Editales', bolsas ofrecidas por instituciones públicas y privadas en forma de concursos públicos para financiamiento de proyectos, siempre con condiciones temáticas, geográficas o de formato; y la Ley Rouanet, una legislación establecida en 1991 que crea incentivos fiscales para individuos y organizaciones privadas que apoyen financieramente eventos e iniciativas culturales. Esa ley es, de hecho, el fundamento de la política cultural federal (80 por ciento de las inversiones en cultura se dan a partir de este mecanismo) –un fundamento que delega en aquellos que tienen dinero la decisión sobre qué cultura merece ser producida y diseminada.

Durante su breve mandato como Ministro de Cultura del segundo (quizás legalmente pero ilegítimamente interrumpido) mandato de Dilma Roussef, Juca Ferreira inició una discusión pública sobre la necesidad de reformular la Ley Rouanet (o Ley 8.313), y su Programa Nacional de Apoyo a la Cultura (Pronac). También conocida como 'Ley de Incentivo Fiscal', criticada durante los gobiernos del Partido dos Trabalhadores (2003–16) como instrumento de financiamiento de proyectos 'amigos' o 'de amigos', fue cuestionada a su vez por Ferreira en función de las desigualdades resultantes de una ley de mecenazgo que deja en manos y cabezas privadas la selección de proyectos a ser financiados. En ambos casos, las críticas identificaban las fallas como el resultado de intereses privados, apoyadas en una concepción clásica de lo político que, al menos en principio y en términos abstractos y generales, demanda del estado y de 'lo público' (de la política), una separación o incluso oposición al interés interesado que caracteriza lo privado.

Lo fundamental no es que los primeros estaban errados en sus críticas. De hecho, un rápido examen de los mayores receptores en 2015 muestra instituciones como Aventura Entretenimento Ltda, un productor de musicales, con R$21.7 millones (US$ 6.9 millones) en primer lugar, el Instituto Tomie Ohtake con R$19.7 millones (US$ 6.3 millones) en segundo, el Museu de Arte de São Paulo con R$17.7 millones (US$ 5.6 millones) en el tercero, Itaú Cultural con R$14.7 millones (US$ 4.7 millones) en el cuarto, la Bienal de São Paulo en el sexto con R$13.3 millones

(US$ 4.2 millones), o la Fundação Roberto Marinho, con R$7.5 millones (US$ 2.3 millones), en decimotercera posición. Organizaciones que en sus consejos de dirección y afiliaciones están dominadas por las élites de São Paulo y, en menor parte, Río, radicalmente opuestas a algunas de las dinámicas políticas y sociales propuestas por los gobiernos del PT, e instrumentales en su interrupción prematura en 2016 por medio de un proceso administrativo espurio.

La llave tal vez tampoco sea que las críticas de Ferreira estaban fundamentadas en una situación que era, y continúa siendo, plena de distorsiones: como resultado de las dinámicas de la Ley Rouanet, las organizaciones culturales hacen casi literalmente todo lo posible por mantener el apoyo de empresas específicas (especialmente sus equipos de marketing, que son quienes frecuentemente deciden qué es apoyado), aceptando demandas que afectan formatos y contenidos; proliferan eventos en los que el logo de la empresa que financia se impone y parcialmente oculta trabajos, espacios y cuerpos; casi la mitad de los proyectos aprobados no consiguen financiamiento; y aquellos que se realizan, en su mayor parte, y por decisión de los financiadores, son de gran escala o con artistas de renombre (que incluso pueden generar lucro), y concentran aproximadamente el 80 por ciento de los fondos obtenidos (4 billones en 2015) en el eje São Paulo–Río de Janeiro.[1]

La Ley, de hecho, está fundamentada en creencias un poco ingenuas, en su definición como un estímulo a 'la participación de la iniciativa privada, del mercado empresarial y de los ciudadanos en el aporte de recursos para el campo de la cultura, diversificando posibilidades de financiamiento, ampliando el volumen de recursos destinados al sector, atribuyéndole más potencia y más estrategia económica'.[2] Porque la constatación de una ampliación del volumen de recursos omite el hecho de que el dinero contribuido es dinero que debería ser pagado en forma de impuestos – dinero que no es en realidad de aquellos que lo 'donan', sino dinero que debería ser transferido al estado. Dependería sólo de la voluntad del estado recaudar y asignar el dinero recaudado a la promoción de la producción cultural. Y, más allá de consideraciones de volumen, en un país con uno de los sistemas impositivos más regresivos del mundo, 'diversificación' y 'participación' son eufemismos para

1 En la región Norte del país, el porcentaje invertido es menos del 1 por ciento de la cantidad total del país. En la región Nordeste, menos del 5 por ciento. Revisar: Miguel Martins, "Juca Ferreira: 'A lei Rouanet não cumpre o que propõe'", publicado en *www.cartacapital.com.br* el 1 de marzo del 2016.

2 Ver "Incentivo a Projetos Culturais" en la página del Ministerio de Cultura brasileño: *www.cultura.gov.br/incentivofiscal*

‘inclusión, en el proceso de decisión del financiamiento de la cultura, de las clases más privilegiadas’.
La posibilidad de una reforma de la ley por un modelo más progresivo, bajo el gobierno de Temer, es casi una quimera.
Y cualquier demanda o interlocución con ese gobierno para realizar tal reforma le reconocería una legitimidad que no tiene. Quizás uno de los efectos más nítidos de los eventos que acontecieron en la esfera política brasileña en el último año fue hacer transparente la corrupción sistémica del aparato del estado en todo el país, en todas sus esferas, incluyendo los tres poderes y las escalas municipales, de los estados y federal. Corrupción en tanto que intereses de clase se revelaron como el motor de esas instituciones –un motor que parece estar llevándolas a una descomposición inevitable, en tanto que instituciones ‘públicas’.
Aquí se revela como inefectiva la distinción entre lo público y lo privado que propusieron las teorías modernas del siglo XX como modelo de articulación del cuerpo político. Ni el estado brasileño, ni cualquier otro estado, son la materialización en agencia de ‘lo público’, sino una representación de clase específica –hoy en día, la de un capitalismo liberal exacerbado, o un totalitarismo nacionalista excluyente.

En esa coyuntura, el modelo de producción cultural por el que parece que hay que luchar no es ya el de la dependencia de un estado ilegítimo que tolera una práctica específica, sino el de una organización de producción colectiva en lucha, donde las energías emerjan del contexto y se distribuyan desde éste, siguiendo dinámicas que ya acontecen en todo el país – en los pueblos indígenas en aldeas fuera y dentro de los centros urbanos, en las escuelas y universidades ocupadas por los estudiantes, y en las periferias de las ciudades. Una cultura que no sería ni pública ni privada, sino una cultura de lucha, interesada. Una cultura que debería, claro, recibir financiamiento del estado (y que lucharía también por eso), pero cuyas dinámicas nunca deberían ser determinadas por esa condición.

Políticas públicas en cultura desde la sociedad civil organizada. La chamba que nos toca hacer

Paloma Carpio
Perú

El Perú cuenta con un Ministerio de Cultura desde hace seis años. Ya la excusa de ser un “ministerio joven” no podrá ser más utilizada para justificar sus limitaciones presupuestarias, la carencia de políticas y de visión descentralizada y articulada. Seis años son tiempo suficiente para haber identificado los vacíos que la herencia del INC (Instituto Nacional de Cultura) traía, generado diagnósticos, dialogado con la diversidad de actores del sector para definir prioridades, implementado y evaluado acciones y políticas, aprobado normativa e instrumentos de gestión para dar impulso a políticas que respondan a una visión de país y a lograr superar los desafíos que tenemos como sociedad.

Lamentablemente, esto no es así. Los pasos dados en algunos ámbitos, como por ejemplo, en la gestión del Gran Teatro Nacional, la articulación de la Red de Puntos de Cultura, el otorgamiento de los premios para el sector audiovisual o en la aprobación de la política para la transversalización del enfoque intercultural, han sido posibles por el esfuerzo de personas en niveles intermedios, pero- en la mayoría de los casos- no por una visión o liderazgo que se haya asumido desde el gobierno. Un síntoma de esto es que el presupuesto del sector cultura, en lugar de ascender, ha sufrido recortes y varía inexplicablemente año a año.

En lo que va del nuevo gobierno de Pedro Pablo Kuczynski se han venido dando gestos y expresiones de voluntad política significativas, aunque ha habido -también- algunos desaciertos que generan alerta. Entre los gestos positivos están las menciones a la dimensión cultural que el discurso de toma de mando transmitió. El actual presidente se refirió a la conciencia de ser un país milenario, a la importancia de las artes en la formación de los ciudadanos, a la necesidad de superar toda forma de discriminación, a la urgencia de recuperar los espacios públicos para convivir seguros, al respeto a los derechos de las minorías, entre otras menciones que le otorgan un papel fundamental a la cultura en las estrategias y fines a priorizarse durante los próximos cinco años. Estas son las ideas principales a partir de las cuales se ha empezado a reorientar el Ministerio de Cultura; ello explica el respaldo a las acciones que se impulsan, por ejemplo, desde la Dirección de Lenguas Indígenas o la prioridad que se le viene dando a la coordinación intersectorial con el Ministerio del Interior.

Entre los desaciertos, dejan preocupación opiniones como la del ex Director de la Biblioteca Nacional, Ramón Mujica, respecto a la distante comunicación con algunas de las entidades adscritas al Ministerio de Cultura, otros organismos y funcionarios que hacen parte de éste. En este sentido, una acertada visión del concepto y rol de la cultura en el país, podría quedar opacada si la relación con los actores que hacen parte del Ministerio y del sector no se sostiene adecuadamente, y si no se demuestra la capacidad de gestión necesaria para "aterrizar" esa visión.

A partir de los gestos manifestados por el nuevo gobierno, y reconociendo los avances y pendientes de la gestión anterior, será fundamental lograr que el Ministerio de Cultura fortalezca su institucionalidad y se posicione con mayor solvencia como el ente rector en materia cultural. Para lograr eso, será clave generar un trabajo concertado con sectores como Interior, Educación, Mujer y Poblaciones Vulnerables, Desarrollo e Inclusión Social, para desarrollar estrategias que atiendan a las variables culturales de los principales problemas de nuestro país. Con el mismo interés será necesario dirigir esfuerzos para orientar a los gobiernos locales y regionales en su rol promotor de la diversidad cultural, motivando a que trabajen con transparencia y apertura a la participación ciudadana en la gestión de sus proyectos e iniciativas.

Sin embargo, nada de esto será sostenible si desde la ciudadanía no se plantea una agenda clara de políticas que el sector requiere para dinamizarse y responder a la complejidad de nuestro país. Es desde la sociedad civil organizada que se deben proponer y viabilizar las medidas a las que el Estado, en sus diferentes niveles de gobierno, deber responder. Pero esto solo será posible si se constituyen instancias de interlocución participativas y representativas de la diversidad de expresiones de la cultura ¿Cuántos gremios, redes o articulaciones de los agentes culturales de nuestro país existen? En el ámbito de las industrias culturales, quizá algunos, pero ¿Cuáles son los espacios protagonizados por artistas, gestores o promotores culturales para evaluar su trabajo y proponer concertadamente mecanismos para ampliar su proyección? Sin duda, Culturaperu.org ha aportado mucho en este proceso de construcción a través de los Encuentros Nacionales de Cultura, los Pre-Encuentros y la iniciativa Vota Cultura. En la

misma línea, iniciativas como la Plataforma de Cultura Viva Comunitaria de Lima o la de La Libertad representan esfuerzos significativos de articulación. Sin embargo, sigue siendo un reto que el debate y propuesta desde la sociedad civil escale hacia el sector público. Hay ejemplos significativos de que esto es posible, como lo han sido los procesos de trabajo para la aprobación de la Ordenanza Nº 1673 de Lima Metropolitana que instituye la política para la promoción y fortalecimiento de la Cultura Viva Comunitaria, o la Ley Nº 30487 Ley de Promoción de los Puntos de Cultura a nivel nacional. Dichos logros solo fueron posibles por la activa capacidad de organización y participación de la sociedad civil y demuestran que es posible incidir en políticas públicas estableciendo espacios de diálogo y construcción con el Estado.

Si durante estos cinco años se prioriza desde el Ministerio de Cultura la articulación intersectorial e intergubernamental, así como el fortalecimiento de los agentes del sector en función a un plan nacional, será posible dar pasos más certeros y sostenibles para lograr que el acceso, disfrute y expresión de la más amplia diversidad de expresiones de la cultura sea garantizado como un derecho para todas y todos.

Politizar la cultura más allá del neo-liberalismo

Guillermo Valdizán
Perú

En la mira

En nuestra vida cotidiana la cultura y la política son percibidas como agua y aceite. La primera es vista como el campo del consenso, aquello que nos une. La segunda se asume como un nido de intereses particulares, aquello que nos fragmenta. Este supuesto quiebre expresa la privatización de la política, y su consiguiente naturalización de las desigualdades sociales, en desmedro de los avances democráticos del siglo XX. Así se fundamenta el programa neoliberal, haciendo que la relación entre cultura y política sea funcional a la acumulación capitalista y a la gobernabilidad estatal para facilitar condiciones al mercado capitalista internacional. En este artículo haré un bosquejo sobre dicha relación en el neoliberalismo.

Neoliberalismo, cultura y hegemonía

La privatización de la política y la instrumentalización de la cultura son dos caras del neoliberalismo, un programa intelectual y político que se originó desde los años treinta del siglo pasado y que actualmente ostenta una hegemonía a nivel mundial. El sociólogo Fernando Escalante ha resaltado los siguientes elementos de dicho programa[1]:

- Transformación y fortalecimiento del Estado para apuntalar, proteger y expandir la lógica e intereses de los principales agentes del mercado.

- El mercado, mediante el sistema de precios, es el principal mecanismo para saber qué quieren los consumidores y la competencia permite ajustar precios automáticamente, garantizar el mejor uso de los recursos y promover la organización ética de la vida de las personas.

- La superioridad técnica, moral, lógica, de lo privado sobre lo público (…) casi por definición propenso a la corrupción.

Hablamos de un programa intelectual con consecuencias institucionales, políticas y económicas. Actúa como una *configuración sociocultural*, en palabras de Alejandro Grimson, dando forma y sentido a la imaginación social en un momento histórico

[1] Fernando Escalante Gonzalbo, *Historia mínima del neoliberalismo*, Lima: La Siniestra Ensayos, 2016, pp. 20-22.

determinado: "El neoliberalismo incidió (e incide) en los modos en que el mundo es narrado, en los sentidos adjudicados al pasado y al futuro, en las características de los proyectos intelectuales, las prácticas de la vida cotidiana, la percepción y el uso del espacio, los modos de identificación y acción política."[2]

[2] Alejandro Grimson (compilador), *Cultura y neoliberalismo*, Buenos Aires: CLACSO, 2007, p. 11.

Por ejemplo, en América Latina, gobiernos neoliberales lograron consolidar consensos sociales (en la opinión pública y a nivel electoral), constituyendo un proyecto hegemónico cultural, persistente en el tiempo, y que está de regreso hoy, luego del ciclo de gobiernos progresistas latinoamericanos. Grimson indica que, incluso cuando hubo resistencia de movimientos sociales ante la instalación del neoliberalismo en países de la región, varias de estas luchas se encontraban dentro de los marcos establecidos por la propia hegemonía cultural del neoliberalismo, dificultando así la construcción de una activa imaginación política más allá de sus fronteras.

Bajo este *programa* y *configuración sociocultural* la política queda vaciada de contenido, el conflicto se niega como elemento fundamental de la democracia y es reemplazado por la lógica administrativa y tecnocrática de la política. Gobernar deviene en gestionar, gerenciar, administrar. Esta es la clave del perfil autoritario del neoliberalismo.

Posmodernismo y multiculturalismo

Así el programa neoliberal posicionó el posmodernismo como su enfoque cultural: universalizando el fin de los metarrelatos y celebrando la fragmentación de las luchas sociales e identidades para ser expresadas en agendas focalizadas con abdicación a la disputa del control estatal. Si bien la crítica posmoderna fue una certera crítica a la modernidad occidental, la ambigüedad y cinismo de sus corrientes internas terminaron siendo funcionales a la recomposición cultural del capitalismo luego del fin de la Guerra Fría. Según Fredric Jameson, el posmodernismo "es el consumo de la pura mercantilización como proceso."[3]

[3] Fredric Jameson, *Posmodernismo: la lógica del capitalismo avanzado*, Buenos Aires: La Marca Editora, 2012, p.12.

El multiculturalismo (o política de la identidad) es producto de ello. Según Víctor Vich: "Los postmodernos relativizan tanto la

realidad social que, al final, aquella termina por convertirse casi en algo intocable: todo es igual, todo está bien y todos debemos ser iguales en nuestra diferencia. Zizek subraya que este tipo de multiculturalismo (…) reprime hablar de universalidad y de economía...”.[4] Sin embargo, en contraposición, otras fuentes críticas a ese posmodernismo celebratorio han impulsado el enfoque intercultural, entre ellos la crítica poscolonial y subalterna, los estudios culturales, la performatividad, etc.

[4] Programa Democracia y Transformación Global, *Culturas en América Latina y el Perú: luchas, estudios críticos y experiencias,* Lima, PDTG, 2008, p. 91.

Cultura y política en el neoliberalismo a la peruana

Desde las dos últimas décadas del siglo XX, el Perú enfrentó un desgarrador conflicto armado interno, una corrupta dictadura cívico-militar y la imposición de la receta completa del Consenso de Washington. Dolorosas circunstancias que, entre otras consecuencias, cambiaron los parámetros nacionales de la relación entre cultura y política. La cultura quedaría relegada en su potencial económico (con excepciones importantes como el turismo y ciertas industrias creativas) y en lo político sería un factor vital para fortalecer la ascendente hegemonía neoliberal desde la transición democrática hasta el Baguazo (grieta de dicha hegemonía a nivel simbólico y a escala nacional) y para posicionar la “gobernabilidad democrática” sobre la base de la “resolución de conflictos”.

En el programa neoliberal peruano de las últimas décadas es evidente que la cultura no tiene un rol estratégico en la economía nacional. Seguimos siendo una economía principalmente primario-exportadora. Los grupos de poder aún ven con distancia el potencial económico de la cultura (quizá por ello aún no han promovido políticas un plan nacional de acción cultural macro desde el Estado). No obstante, existe un sector terciario (de servicios) con un peso importante en nuestra economía que repercute en el porcentaje de empleo cultural (en el 2007 el 3.3% de empleos fueron creados por el sector cultura, cifra mayor a otros sectores tradicionales como el sector pesquero), sin variar la tenaz precariedad laboral de dichos empleos.[5]

[5] “El 3.3% de la población ocupada de Perú tenían ocupaciones culturales en el año 2007, de los cuales el 62% de esa población eran mujeres y el 38% hombres. El 90% de esas personas tenía ocupaciones en actividades centrales, mientras que el 10% lo hacía en actividades de apoyo o equipamiento. Las ocupaciones que más contribuyeron al empleo nacional cultural fueron las categorías de ‘peleteros, cosedores, bordadores y trabajadores asimilados’ (29.5%), ‘tejedores a mano de punto y telar a mano’ (31.7%) y ‘obreros del tratamiento del cuero’ (4.8%).”En: *22 Indicadores de Cultura para el Desarrollo – Resumen analítico Perú*, Lima: Ministerio de Cultura del Perú, UNESCO, 2015, p. 17.

La transición de la dictadura fujimorista a la democracia del nuevo siglo permitió recuperar instituciones democráticas pero mantuvo la Constitución Política de 1993 (de cuño neoliberal) y

el modelo económico primario-exportador (con algunos avances en el proceso de diversificación productiva pero sin ninguna convicción por el ordenamiento territorial). Los grupos de poder, decantados políticamente en agentes del *lobbysmo* trasnacional y mafias cercanas a un populismo de derecha, lograron con éxito neutralizar a sectores mayoritarios de la sociedad peruana para la construcción de alternativas políticas. A cambio les brindaron una nueva interpretación de la vida en sociedad: el individualismo de sobrevivencia, también conocido como "emprendedurismo", el famoso "tú eres tu propia empresa". Esta ideología cala en un momento-país con un innegable peso demográfico de jóvenes laboralmente precarios y cuya principal herramienta para acceder a su ciudadanía es el consumo. Los símbolos y narrativas de los "emprendedores" atravesaron instituciones educativas, best-sellers de autoayuda, películas, proyectos políticos, entre otros, como un paliativo a la pérdida de derechos sociales y a la persistencia de los índices de desigualdad a pesar del flamante crecimiento económico.

Consecuencias del neoliberalismo a la peruana

Sobre el escenario descrito resalto algunas consecuencias de interés en el debate sobre cultura, política y hegemonía neoliberal en Perú del siglo XXI, asumiendo que es tarea imprescindible ahondar con mayor profundidad en cada uno de estos puntos:

- El debate político institucional empezó a girar sobre el concepto de "gobernabilidad", reduciendo la democracia a un diálogo afónico entre gente con intereses contrapuestos y usos desiguales del poder. Del mismo modo se quiere generar una imagen de la cultura separada de la política con el fin de convertirla en dócil instrumento de la hegemonía neoliberal. En tal sentido los neoliberales necesitan "invertir" en cultura por ser una forma eficaz de universalizar su programa en la sociedad, a pesar de no responder a los intereses de las mayorías.

- Se fortaleció el "emprendedurismo" como ideología que cimentó la flexibilidad laboral en la misma época en que los movimientos de trabajadores entraron en un largo repliegue, con grandes dificultades para disputar desde su

identidad la hegemonía cultural en la sociedad peruana, hasta la actualidad.

- Al mismo tiempo la cultura ha empezado a ser valorada por la tecnocracia estatal como un "instrumento" para resolver las consecuencias sociales del neoliberalismo (precariedad laboral, desintegración social, inseguridad, etc.). Este carácter instrumental de la cultura en el programa neoliberal, unido a la idea del consumo como principal canal para ejercer ciudadanía, ha traído como resultado la mercantilización de las identidades (un ejemplo: la Marca Perú de PROMPERÚ) y la exotización de nuestras culturas en mercados internacionales para generar valor agregado a productos y servicios de índole cultural.

- Atravesamos un proceso de institucionalización de la cultura con los siguientes hitos: la creación del Ministerio de Cultura y el desarrollo de programas de especialización profesional para la tecnocracia del sector cultura, principalmente en universidades privadas. Sin embargo, dicho proceso refleja aún una concepción de cultura que prioriza los objetos artísticos por encima de los modos de vivir y relacionarnos entre nosotros y con la naturaleza, expresa la debilidad política del sector a nivel ministerial (es el ministerio con menor presupuesto) y replica el centralismo (no existen lineamientos políticos de carácter nacional ni una estrategia efectiva de trabajo articulado con gobiernos regionales y locales, siendo estos últimos el eslabón más débil de la cadena). Ello deriva en un mayor posicionamiento de las iniciativas privadas en cultura.

- Finalmente, y porque no todo es negativo, desde las últimas décadas del siglo XX se empezaron a gestar proyectos culturales alternativos que, intuitivamente, buscan interpelar activamente la hegemonía neoliberal y sus alianzas con el colonialismo y el patriarcado. Desde la cultura viva comunitaria, hasta los *artivismos*, pasando por la militancia y/o apoyo a movimientos sociales y partidos progresistas, plataformas de comunicación alternativa y educación popular, entre otros; mostrando nuevos lenguajes y caminos de emancipación y (también) viejas limitaciones defensivas y autorreferenciales. Queda pendiente

profundizar el debate sobre la tensión entre la lógica de fortalecimiento de comunidades de identidades compactas, autonomistas, y la lógica de articulación social para la consolidación de nuevas hegemonías a escala local y global.

Juan Javier Salazar anda suelto

“Señores pasajeros, no les quiero molestar su lindo viaje, su bonita conversación, pero como todos los gobiernos rematan el Perú a pedacitos, yo vengo a ofrecerles uno entero, con Chile de yapa. Tiene un huayruro en el relleno para la buena suerte y los ojitos en Iquitos. Cuánto te cuesta, cuánto te vale, en cualquier galería de arte 10 o 20 dólares, pero hoy día, en el ómnibus, lo que sea tu voluntad, pues no es un negocio sino una fórmula instantánea para poner el país en las manos de sus habitantes. Señor, señorita, cómpreme el Perú antes que se me acabe.”

Una tarjeta personal: Juan Javier Salazar, Súper Visiones

Empresa imaginaria: Morales e Inmorales Contratistas Generales

Centro de rehabilitación imaginario: Volver Volver

"Yo quería ubicarme en un rinconcito para observar el país desde allí."

"—Usted es medio anarquista, no?— Y a mi se me sale la ternura y le respondo: — Ay señorita ya quisiera, deme primero un Estado que destruir...”

“En Huayco una de nuestras cosas originales fue pensar que si no podíamos tomar el poder teníamos que hacer un milagro de vez en cuando. Y la idea es que los milagros siempre eran anónimos, porque a los egos de los artistas les faltaba dejadez. Entonces, podían tener una excelencia técnica pero no podían tener una cosa de soltar las cosas que las volviera mágicas, ¿no? Entonces decidimos hacer una obra para que hiciera milagros: Sarita Colonia.”

“Yo no hago un arte de vitrina....De hecho mi trabajo lo puede entender mejor un taxista peruano que un crítico de arte inglés por ejemplo”.

“¿Qué fue primero: el pollo o la vedette?”

“Y lo que ha pasado normalmente es que los artistas peruanos se van a las metrópolis, ¿no? Y eso lo he sentido también en todas las ciudades latinoamericanas, o sea los artistas de Cali se van a Bogotá y de ahí se van a Nueva York; los artistas de Trujillo se vienen a Lima y después se van a Estados Unidos. Y no hay una formación en que el artista puede vivir de su sociedad a través de una cosa que sería una artesanía inteligente, que yo la hago, yo hago una artesanía inteligente, y lamentablemente la venden a precio de arte los intermediarios, porque yo la preferiría dejar como una artesanía inteligente y venderla barata y comenzar a tener influencia. En este momento me están copiando las agencias de publicidad y yo esperaba que me copiara el arte popular.”

“Tú, con tu frazada rosada,
Soñada, amada, inacabada,
Al inmenso mar de la vida lanzada,
Con frazada.”

* Breve homenaje al gran Juan Javier Salazar, artista, cuentista y chamán. Nació en Lima en 1955. Falleció el 1 de noviembre del 2016, pero todos sabemos que anda suelto.

Queremos agradecer a las personas que compartieron con nosotros estas y muchas otras de sus frases y recuerdos.

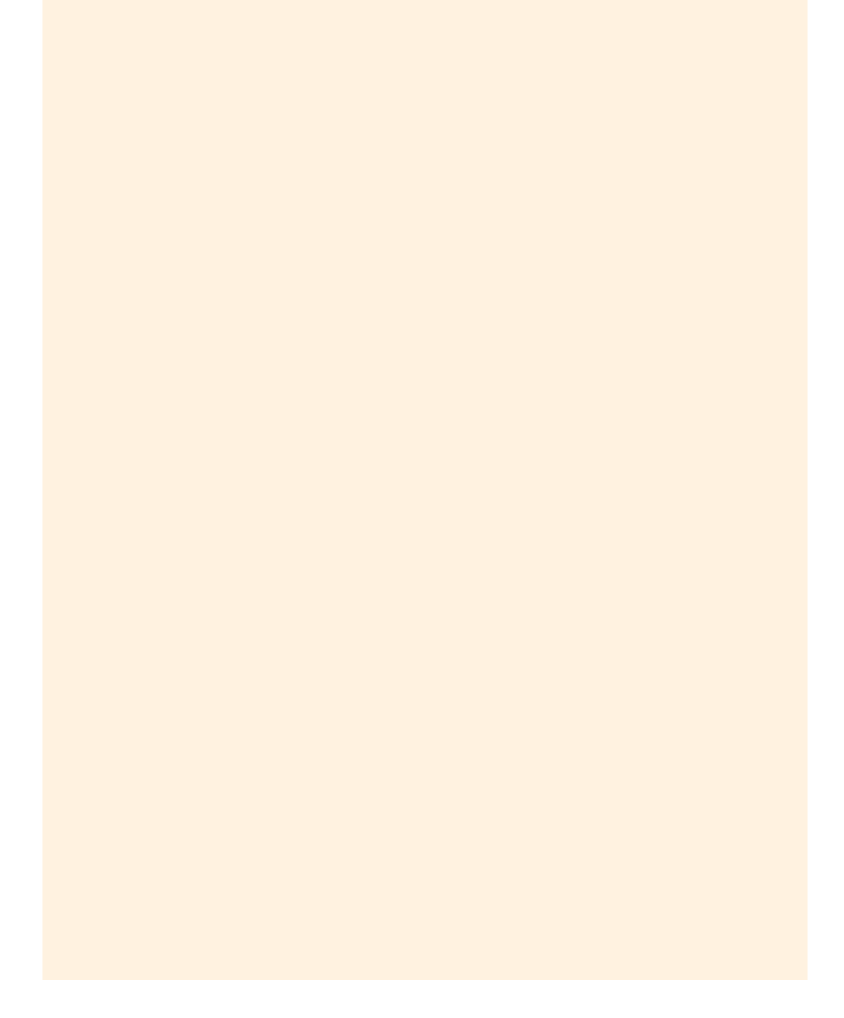


Foto: Gabriela Concha

maldefoco 2017

máster latinoamericano de fotografía contemporánea

Postulaciones abiertas

Inicio de clases 20 de junio



Av. 28 de Julio 815 Miraflores **T** 444-6999 informes@centrodelaimagen.pe

www.centrodelaimagen.edu.pe

Biografías de los autores

Alejandro Cevallos N. (Quito, 1981) estudió artes en la Universidad Central del Ecuador y antropología visual en la Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales. Fue profesor de arte y miembro del colectivo de arte e investigación El Bloque. Es investigador adscrito al Instituto de la Ciudad, fue mediador comunitario del Centro de Arte Contemporáneo de Quito y posteriormente coordinó el área de Investigación y Mediación Comunitaria de la Fundación Museos de la Ciudad. Actualmente es investigador de la red Another Roadmap School y colaborador en la plataforma Gescultura-Chawpi.

Claudio M. Iglesias (Buenos Aires, 1982) es crítico de arte y traductor. Ha escrito ensayos para medios y revistas especializadas junto a muchos catálogos para exhibiciones. Editó y tradujo *Antología del decadentismo francés* (Buenos Aires: Caja Negra Editora, 2007) y ha publicado *Falsa conciencia*, *ensayos sobre la industria del arte* (Santiago de Chile: Metales Pesados, 2014). Es licenciado en Letras por la Universidad de Buenos Aires.

Guillermo Valdizán Guerrero (Lima, 1981) es sociólogo por la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, artista visual por la Escuela Nacional Superior Autónoma de Bellas Artes del Perú, estudia actualmente una maestría en Antropología Visual en la Pontificia Universidad Católica del Perú y es gestante cultural en Tecus–Talleres educativos y culturales. Ha sido coordinador del programa Cultura Viva Comunitaria de la Municipalidad de Lima, coordinador de actividades culturales del Lugar de la Memoria, la Tolerancia y la Inclusión Social y director de promoción cultural de la ENSABAP.

Jaime Cerón (Bogotá, 1967) estudió artes plásticas e hizo una maestría en historia y teoría del arte en la Universidad Nacional de Colombia. Su trabajo se ha centrado en cinco frentes: la docencia, la crítica, la curaduría, la investigación teórica y la gestión cultural. Ha sido docente de las facultades de arte de las universidades Jorge Tadeo Lozano, Los Andes, Academia Superior de Artes de Bogotá, Javeriana y Nacional. Ha sido crítico de arte y curador independiente, gerente de artes plásticas del Instituto Distrital de Cultura y Turismo, asesor de artes visuales del Ministerio de Cultura y actualmente es el curador de la Fundación MISOL para las Artes.

Pablo Lafuente (Santurce, 1976) es un escritor, curador y profesor que vive en São Paulo y Porto Seguro, Bahia. Fue co-curador de la 31a Bienal de São Paulo del 2014 y profesor visitante en la Universidade Federal do Sul da Bahia, Porto Seguro. Fue co-editor de la revista Afterall y Afterall Books, en Londres, y curador de Office for Contemporary Art Norway, en Oslo.

Paloma Carpio Valdeavellano (Lima, 1981) es comunicadora especializada en artes escénicas con estudios de maestría en desarrollo humano, enfoques y políticas, por la Pontificia Universidad Católica del Perú. Ha dirigido más de 10 creaciones colectivas y es fundadora de Tránsito-Vías de Comunicación Escénica. Es facilitadora de talleres y procesos de articulación, consultora en proyectos que vinculan educación, cultura y desarrollo y docente en la PUCP. Coordinó el Grupo Perú de la Red Latinoamericana de Arte para la Transformación Social, fue gestora del programa Cultura Viva Comunitaria de la Municipalidad de Lima y coordinadora de proyectos y gestión cultural de la dirección de artes del Ministerio de Cultura.

Paola de la Vega Velastegui (Quito, 1978) es candidata a doctora en estudios culturales latinoamericanos por la Universidad Andina Simón Bolívar Sede Ecuador, máster en

gestión cultural por la Universidad Carlos III de Madrid y licenciada en comunicación en la Pontificia Universidad Católica del Ecuador. Forma parte del colectivo Gescultura y es una de sus fundadoras. Escribe en la revista cultural *Cartón Piedra* del diario *El Telégrafo* y es docente en la PUCE y en la UASB.

Mariella Agois (Lima, 1956) es fotógrafa y pintora. Estudió fotografía con Fernando La Rosa y luego obtuvo un bachillerato y una maestría en el Art Institute de Chicago. Fue fotógrafa asociada de Secuencia Fotogalería. Ha expuesto constantemente en Lima y otras ciudades desde 1976 en lugares como la IV Bienal Internacional de Cuenca, La Trienal de Chile, el Palacio de Bellas Artes de México, el Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires, el Museo de Arte de Lima, la Pinacoteca do estado de São Paulo, etc.

Miguel A. López (Lima, 1983) es escritor, investigador y curador en jefe de TEOR/éTica, San José, Costa Rica y miembro fundador de Bisagra. Su trabajo investiga las dinámicas colaborativas y las transformaciones entre arte y política en América Latina, así como las rearticulaciones feministas de la historia desde una perspectiva del Sur. Ha curado recientemente *Teresa Burga. Estructuras de aire* (con Agustín Pérez Rubio) en MALBA, Buenos Aires y la sección *Dios es marica* de la 31a Bienal de Sao Paulo. En 2016 le fue otorgado el *Independent Vision Curatorial Award* por el Independent Curators International (ICI) de Nueva York.

Rodrigo Quijano (Lima, 1965) es poeta e investigador de arte contemporáneo. Fue miembro fundador del espacio La Culpable y miembro del equipo curatorial del Comité de Adquisiciones de Arte Contemporáneo del Museo de Arte de Lima. Ha publicado, entre otros ensayos, *Terraza en Valparaíso, Lima 01, El Museo Hawai* y *Con los anteojos de azufre*. Y ha realizado algunas exhibiciones en el MALI, la Pinacoteca do Estado de Sao Paulo y el Museo del Banco de la República, en Bogotá.

Stephan Gruber (Domazlice, 1991) es economista por la Pontificia Universidad Católica del Perú. Ha publicado ensayos y artículos en temas de crítica cultural, teoría crítica, economía política e historia económica. Es profesor en la Escuela Corriente Alterna y la PUCP; lo ha sido también en la Escuela Nacional Superior Autónoma Bellas Artes del Perú. Es asistente editorial y de investigación en el Departamento de Economía de la PUCP. Actualmente se encuentra realizando una tesis sobre la relación entre arte y política en Jacques Ranciére para la maestría en Filosofía en la misma universidad.

Valeria Paz Moscoso (La Paz, 1969) es doctora en teoría e historia del arte por la Universidad de Essex, Inglaterra. Ha trabajado en museos e instituciones culturales y actualmente se desempeña como editora, curadora independiente e investigadora. Sus áreas de interés son el arte contemporáneo boliviano, la historiografía, la teoría de la Escuela de Frankfurt, el psicoanálisis, los estudios de género, el humor y los estudios poscoloniales.

Bisagra003 se terminó de imprimir en abril de 2017

Edición general: Asociación Cultural Bisagra
Dirección editorial: Eliana Otta, Florencia Portocarrero, Iosu Aramburu y Miguel A. López
Corrección de estilo: Andrés Pereira Paz, Christian Luza, Eliana Otta, Florencia Portocarrero, Iosu Aramburu, Juan Diego Tobalina, Kenyi Quispe, Maria José Murillo y Miguel A. López
Diseño y diagramación: Fernando Prieto, Grafito

Primera edición: Abril, 2017
Tiraje: 500 ejemplares
Hecho el depósito Legal en la Biblioteca Nacional del Perú
No 2016-03252

Impreso en Tarea Asociación Gráfica Educativa
Pasaje María Auxiliadora 156-164, Breña, Lima, Perú

Bisagra es un proyecto de Andrés Pereira Paz, Christian Luza, Eliana Otta, Florencia Portocarrero, Iosu Aramburu, Juan Diego Tobalina, Kenyi Quispe, Maria José Murillo y Miguel A. López.

Bisagra funciona gracias al generoso apoyo de la Foundation for Arts Initiatives (FfAI). Esta publicación ha contado también con la contribución de Centro de la Imagen, Galería Rottenslat, Ginsberg Galería, Grafito, La Ene, Librería Inestable, Museo de Arte de Lima y Proyecto AMIL.



Mercantilización sin mercantilización: Sobre destinos del arte en el sistema capitalista • • Los feminismos contra la historia (del arte). Notas sobre cultura visual y políticas de representación • • Fantasmas, invisibles flâneurs y fotografía. Chorrillos de Mariella Agois • • Chorrillos: Inéditas • • Una visión (empresarial, paranoica y narcótica) del futuro • • Escenarios de desesperanza: Apuntes sobre la cuestión política-cultural en el Ecuador • • Paradojas y ficciones de la descolonización en Bolivia • • Prácticas artísticas y políticas culturales en Colombia • • Tras la cultura pública. Financiamiento cultural en Brasil • • Políticas públicas en cultura desde la sociedad civil organizada. La chamba que nos toca hacer • • Politizar la cultura más allá del neoliberalismo • •

BISAGRA

003